المنظمة العربية للترجمة

كاتي وايلز

معجم الأسلوبيات

ترجمة

خالد الأشهب

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

معجم الأسلوبيات



لجنة اللسانيات والمعاجم

بسام بركة (منسقاً)

إسماعيل عمايرة

حسن حمزة

سامي عطرجي

عبد القادر الفاسي الفهري

صالح الماجري



المنظمة العربية للترجمة

كاتي وايلـز

معجم الأسلوبيات

ترجمة

خالــــد الأشهــب

مراجعة

قاسم البريسم



الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
وايلز، كاتي
معجم الأسلوبيات/ كاتي وايلز؛ ترجمة خالد الأشهب؛ مراجعة قاسم البريسم.
765 ص. - (لسانيات ومعاجم)
ببليوغرافيا: 741-765.

ISBN 978-614-434-060-8

1. المعاجم 2. الأسلوب الأدبي. أ. العنوان. ب. الأشهب، خالد (مترجم). ج. البريسم، قاسم (مراجع). د. السلسلة.
808

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 113-5996
الحمراء - بيروت 1103 2090 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2034 2407 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيلول (سبتمبر) 2014



المحتويات




مكتبة
الفكر الجديد

مقدمة المترجم

يعد معجم الأسلوبيات لكاتي وايلز (Katie Wales) بحق ذخيرةً لغويةً حيةً في مجال الأسلوبية وتحليل الخطاب النقدي، واللسانيات وعلم السرد والذريعيات، والسميائيات وغيرها من النظريات والعلوم التي قامت بتحليل الخطاب السردي والشعري، ابتداءً بالشكلانيين الروس، ثم البنيوية الفرنسية، وصولاً إلى المناهج والنظريات الأميركية. يتسم المعجم بدرجة عالية من التجريبية والتفسيرية، وبتعامُلٍ موسوعي دقيق مع المصطلحات التي يشرحها بكثير من العمق والسلاسة، وهو إذ يؤرخ لظهور المصطلحات الأسلوبية ويتتبع مسار تكوينها الطويل، فإنه يتعقب، أيضاً، أصولها الدلالية عبر النظريات، من خلال حفر أركيولوجي في النصوص والشواهد الأدبية النثرية والشعرية للأدب الإنجليزي والعالمي. وعبر سجلات لغوية غنية ومتنوعة تمزج بين اللغة الأدبية وغير الأدبية، بين الأشكال السردية التقليدية والوسائط الإلكترونية المعاصرة... إلخ. إنه عمل نقدي واصطلاحي متميز فهو بقدر ما يبهرك بصرامته ودقته العلمية وقدرته على تدبير التفاصيل، فإنه في نفس الوقت يأخذك بيسر في رحلة استكشاف ممتعة ومشوقة عبر أمهات وعيون النصوص النثرية والشعرية لكبار أدباء وشعراء الثقافة الغربية.

والمعجم بالإضافة إلى نفَسِه النقدي المتمثل في هندسته للدخلات المعجمية، وتحديد معناها، وإبراز العلائق التي تربطها بدخلات أخرى تنتظم معها في



حقلها الدلالي والموسوعي، فهو يعكس بامتياز، أيضاً، ضوابط ومعايير التأليف المصطلحي والصناعة القاموسية التي تتميز بالدقة والصبر والتأني وطول النفس في تحديد شبكة المفاهيم وتمثُّلها، وتقديم شفاف لتعاريف المصطلحات وحدودها. بالإضافة إلى المنهجية البيداغوجية التي ينبغي أن تقدَّم بها المفاهيم ومصطلحاتها في أي عمل مصطلحي أو قاموسي يطمح لأن يكون معجماً موسوعياً وأداةً فعالةً في متناول الدارسين، طلبة وأساتذة ومختصين.

وهو ما جعل من ترجمة هذا العمل إلى ثقافتنا العربية أمراً ضرورياً وبالغ الحيوية لعدة أسباب أهمها، 1) الحاجة الملحة لبناء معجم سردي عربي موحَّد متعدد اللغات، يتميز بالموسوعية، ويعكس غنى وتنوع النظريات الأدبية التي ميزت الثقافة الأدبية العربية خلال أكثر من ثلاثين سنة، والتي أربك جهازها المفاهيمي سَعْيَ الباحثين في التعامل مع مصطلحاتها المعقدة، 2) مشاكل تَلَقِّي هذه المفاهيم على صعيد تمثلها وترجمتها ونقلها وتأصيلها لدى فئة واسعة من النقاد والمترجمين، وهو ما تعكسه الفوضى المصطلحية والتذبذب، وغياب التنسيق التي تطبع الاجتهادات الاصطلاحية العربية، 3) التعامل التقليدي غير النسقي في وضع المصطلحات، وغياب الوعي بالإشكالات النظرية التي يطرحها موضوع صياغة المصطلحات وتوليدها، وكذا الخلط المنهجي الواضح بين فكر لغوي قديم وآخر حديث، وعدم الوعي بوجوب التحرر من تبعات فكر تقليدي بمقولاته ومفاهيمه واصطلاحاته، 4) الإسهام في إغناء وتنويع الروافد المرجعية للأسلوبية العربية بترجمة عمل اصطلاحي جادٍ مثل هذا المعجم الموسوعي... إلخ.

ولذلك، فإن ترجمة **معجم الأسلوبيات** إلى العربية لم يكن بالأمر الهين في ظل هذا التوصيف، غير أنه لحسن الحظ، هناك جهود فردية محمودة في وضع المصطلح السردي، قدمت مراجعات نقدية مهمة أفرزتها فئة من النقاد العرب التي أخذت على عاتقها المساهمة في تكوين رؤية اصطلاحية تنسجم مع تمثل حقيقي للنظريات النقدية المعاصرة، وانخراط فعلي في التأصيل والإبداع الأدبيين، وهو ما أثمر رصيداً لابأس به من الاقتراحات الاصطلاحية أفادت منه هذه الترجمة.

ويظل حلم تأليف معجم سردي موسوعي موحَّد ومتعدد اللغات أمراً ممكناً إذا تضافرت جهود الباحثين العرب، وانتظمت في فرق بحث جامعية متعددة



الاختصاصات، وتم إعلاء خاصيتي التجرد والموضوعية ونكران الذات، كما يظل **معجم الأسلوبيات** لكاتي وايلز في هذا المستوى مرجعاً حيوياً لا غنى عنه، ومثالاً يُحتذى.

سلا، في 4 أيلول/ سبتمبر 2013




مكتبة
الفكر الجديد

مقدمة الطبعة الثالثة

لقد مرت الآن عشر سنوات على ظهور الطبعة الثانية **لمعجم الأسلوبيات** (*Dictionary of Stylistics*)، وما يزيد على عشرين سنة على نشر الطبعة الأولى. هناك معالم أخرى مهمة قد يستحسنها القراء الجدد على الموضوع وعلى هذا العمل. لقد مرت الآن أكثر من مئة سنة منذ أن أنتج العالم السويسري شارل بالي (Charles Bally)، تلميذ فرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure)، **دليل الأسلوبية الفرنسية** (*Traité De Stylistique Française*) (1909) مؤسساً بذلك تخصصاً جديداً في أوروبا. وقد قام المهاجر الروسي رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) قبل خمسين سنة بتسويغ الدراسة اللغوية لفن القول (Verbal Art) في محاضرة بإنديانا (نشرت سنة 1960)، ومن ثم تأسست الأسلوبية بالولايات المتحدة الأميركية.

وقد نشر جيفري ليش (Geoffrey Leech) منذ ما يزيد على أربعين سنة **دليله اللغوي إلى الشعر الإنجليزي** (*A Linguistic Guide To English Poetry*) (1969)، الذي ساعد على إشاعة الأسلوبيات في المملكة المتحدة. لقد أقام عمله جسراً بين أوروبا الغربية والشرقية في تطبيقه المبدع للشكلانية الروسية. لقد مرت ثلاثون سنة، أيضاً، منذ أن تأسست جمعية الشعريات واللسانيات (Pala) بالمملكة المتحدة (1980)، التي تضم اليوم أعضاء من كل أنحاء العالم. وما يقرب من عشرين سنة على إصدار مجلتها حول الأسلوبيات «اللغة والأدب» أول مرة سنة (1992). ظلت الأسلوبية طوال هذه الفترة الطويلة وفية لمبدئها العام المتعلق بتحليل السمات



اللغوية والنصية بقصد تأويل وتقييم النصوص غير الأدبية والأدبية على حدٍّ سواء.

يعد هذا المعجم في أحد معانيه الأساسية، أرشيفاً (Archive): تأريخاً للأسلوبية وتأثيراتها البيمعرفية ومنعطفاتها وهواجسها المتتالية. لقد حاولتُ قدر الإمكان الإشارة إلى متى أصبحت المصطلحات المناسبة شائعةً أول مرة، أو من الذي أثار حقول البحث ذات الصلة. من الرائع أن كثيراً من المصطلحات المناسبة قد حافظت على ثباتها ضمن المفردات النشيطة للأسلوبيات في الألفية الجديدة، رغم أنني قررت «سحب» بعض المصطلحات. إنه أرشيف لكن ليس واحداً من بقايا التاريخ. ومع ذلك، قد تفاجئك بعض المصطلحات. خذ مثلاً مصطلح بريكولاج (Bricolage) ذائع الصيت في بنيوية الستينات بسبب عمل كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss). لقد تم إحياؤه الآن في السوسيولسانيات، وأصبح يوصف، على نحو ملائم، الطريقة التي ينتقي بها الشباب أشكال اللباس وطرق الكلام لإنتاج أسلوبهم الخاص. كثيرٌ من المصطلحات والأفكار لم تستمر فقط بل أصبح لها تداولٌ كبيرٌ وسلطةٌ، رغم التعديلات أو الإصلاحات: نظرية التهذيب (Politeness Theory)، ومأثورات التحاور (Conversational Maxims) لبول غرايس (Paul Grice)، ونظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)، على سبيل المثال. من الصعب تصديق أن ج. ل. أوستين (J. L. Austin) قد صاغ أفكاره حول أفعال الكلام قبل خمسين سنة (نشر في 1962). كما أن عمل الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) لا يزال يستهوي أجيالاً جديدةً من القراء وخلقه الاستجابة بتأكيده الحاجة إلى المسؤولية النقدية والأخلاقية. واستحضاراً لباختين، حاولت أنا بنفسي إقامة الدليل على عمل مستقبلي في الأسلوبيات الإيكولوجية (Eco-Stylistics).

ومع ذلك، تجدر ملاحظة أنه لا يوجد أي موضوع مزدهر يظل على حاله، كما أسلفت كذلك في مقدمتي للطبعة الثانية، وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما أسماه عن حق كل من رولاند كارتر (Roland Carter) وبيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2008) «الشهية اللامحدودة بشكل واضح» للدراسات الأسلوبية في استيعاب الأفكار من مختلف التخصصات عبر العلوم الإنسانية وحتى في العلوم [الدقيقة]، فليس مفاجئاً أن آفاقاً جديدةً يجب تسجيلها الآن، بالإضافة إلى إعادة تقييم وتوجيهٍ جديدين للأفكار المترسخة المتعارف عليها ولمصطلحاتها. لقد شهدت العشر



سنوات الأخيرة بحق، توطيد الأسلوبيات المعرفية (Cognitive Stylistics) التي أدت إلى إحياء الاهتمام بكثير من الصور البلاغية الأساسية، والذي قادني، أيضاً، إلى إضافة (مفردات) من قبيل دمج (Blending) أو الصدارة (Foreground). لقد أدت أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics) والأسلوبيات القانونية (Forensic Stylistics) التي شاعت بشكل متزايد بين الطلبة، إلى إحياء المفاهيم «النائمة» لمعيار (Norm) ولهجة فردية (Idiolect)، مثلاً، وإلى انتعاش مفرداتي حول مفتاح (Key) والنحوي (Collocation). ولاتزال الدراسات الأسلوبية موجهة نحو القارئ (Reader-Oriented) بشكل كبير، سواء في العمل التجريبي، أم تحت تأثير النظريات الأدبية الجديدة للأخلاق (Ethics). لقد قادني عمل مثير في السوسيولسانيات في علاقة بأسئلة التنوع (Variation)، وتحول الأسلوب (Style-Switching) والإنجازية (Performativity) إلى تقييم المفهوم الحقيقي لأسلوب (Style) نفسه. لقد انشغل نقاد الأدب واللسانيون معاً بإعادة تقييم الإبداعية (Creativity) وهو ما قاد إلى نقاش جديد حول الأدبية (Literariness).

وفي نفس الوقت، شهدت السنوات العشر الماضية توسيعاً للنصوص التي تُشَكِّلُ أساس التحلل الأسلوبي: يتم استكمال الكلمة المطبوعة اليوم بأدوات مُوَسطَة بالحاسوب (Computer-Mediated) ومتعددة الصيغ (Multimodal)، مع إعادة التقييم الضروري، إذن، لمصطلحات مثل جنس (Genre) ومتوسط (Medium). للمصطلحات الأسلوبية والنماذج بدورها الكثير لتقديمه لطلاب وسائل الإعلام والسينما، أيضاً، بسبب إدماجها المفيد للبلاغة والسيميائيات (Semiotics) وتحليل الخطاب النقدي (Critical Discourse Analysis).

يعد هذا المعجم في أحد معانيه الأساسية الأخرى موسوعة (Encyclopedia) على نحو جلي. فهو انتقائي على نحو غير متردد، مثل موضوع الأسلوبيات نفسه، ويحاول عرض كل مجالات المعرفة الواردة التي يعتمد عليها في التحليل، التي هي وثيقة الصلة بالاهتمامات الخاصة للطلبة والأساتذة والباحثين. قد يتم توجيه بعض القراء نحو نظرية النقد الأدبي، وآخرين نحو دراسات وسائل الاتصال (Media)، وآخرين نحو السوسيولسانيات. ليس مفاجئاً، مادام كثير من المفاهيم قد «سافر» من تخصص لآخر أو دخل في «حوار» مع مفاهيم أخرى، أو أعيد تحديدها، وهو ما قاد إلى تكاثر المعاني لكثير من المصطلحات التي تلتبس على الطلبة في غالب



الأحيان، وقد حاولتُ توضيحها في مفرداتي العديدة. إن استعمال الاستهلاليات الصغرى (Small Capitals) في دخلة ما، يكون من أجل إحالة بالتقاطع (Cross-Reference: الإشارة إلى أن الكلمة قد تم تحديدها في مكان ما، وتقتضي ضمناً، أيضاً، أن هناك روابط مفيدة يجب إقامتها مع مصطلحات أخرى أو مفاهيم.

إن ما يجعل الأسلوبية واقعيةً، وكذلك معجمية، كما أتمنى ذلك، هو أنها تعتمد على النصوص الأدبية أو غير الأدبية، المطبوعة، أو الشفوية، أو الإلكترونية. وكالأسلوبيات، فقد حاولتُ أن أكون تجريبياً وتفسيرياً: فالمعجم، إذاً، دليلٌ تطبيقيٌ وبيداغوجيٌ، تم تصميمه لمتعلمي الإنجليزية الأجانب كما للمتكلمين الفطريين في مستويات مختلفة للتعلم، المنخرطين جميعاً في قراءة متأنية. إنه دليل استطرادي (Dis-cursive) لأسلوبيات نشيطة، أو لكيف نفعل الأشياء بالأسلوبيات (How To Do Things With Stylistics). ولهذه الغاية هناك، إذاً، عدد من المداخل المهمة التي اهتمت «بالأدوات» الأساسية للنحو والصواتة (Phonology)، والمعجم (Lexis)، والدلالة (Semantic)، والخطاب (Discourse)، والعملياتية (Pragmatics)، معززة بالنسبة لتحليل الشعر، بمصطلحات أساسية من أجل [تقييم] الصورة العروضية. وبالنسبة للأدب وسجلات الخطابة والإشهار، مثلاً، هناك كثير من المفردات الواردة للمصطلحات البلاغية. فليس هناك فقط مصطلحات وتعاريفها مع ذلك: فكل مفردة يتم توضيحها بشكل وافر بأمثلة من نصوص حقيقية سواء أدبية أو غير أدبية، تاريخية ومعاصرة، ومن ثم يمكن للقراء أن يروا كيف يعمل كل مفهوم في سياقه المناسب. والمؤمل هو أن الصور والاستعمالات المختلفة للغة يمكن توضيحها أو استحسانها، وأن القراء بمختلف اهتماماتهم سيتم تشجيعهم على القيام بتحليلات إضافية لأنفسهم. إن هدفي أيضاً أن يكون ذا فائدة تطبيقية لدراسات الترجمة، ولدروس الكتابة المبدعة، حيث يتم تشجيع الطلبة بشكل عام للتعليق على تقنيات عملهم الشخصي. وأتمنى، على العموم، أن يستمتع القراء بكل أنواعهم بمختلف المفردات كما استمتعت أنا عند كتابتها.

أدرجت في الطبعة الثالثة هذه سمة جديدة «كأداة بحث» بيداغوجية إضافية. هناك الآن ثبتان اثنان، ثبت «للمؤلفين» وآخر «للموضوعات»: وهو نوع من المكنز (Thesaurus) للمعجم الخالص. إنهما ثبتان غير شاملين. يتضمن ثبت المؤلف النقاد واللسانيين المؤثرين الأكثر إحالة، والأدباء الأكثر استعمالاً في التوضيح. يمكن



للقراء، إذاً، أن يلقوا نظرة سريعة، مثلاً، على صنف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بناقد خاص (مثلاً ميخائيل باختين) أو لساني (مثلاً ميخائيل هاليداي Michael Halliday) التي لا يتم التعرف عليها) بسهولة في الترتيب الألفبائي للمواد. الجدير بالملاحظة هو التأثير الثابت والمنتشر لكثير من النقاد الأوروبيين مثل جيرار جينيت (Gérard Genette) في دراسة السرد (Narrative). إن وجود لائحة للأدباء من حقب مختلفة لا يعني أنها شاملة بطريقة ما، وفي كل الأحوال كثير من تمثيلي يأتي من مدى واسع للنصوص غير أدبية. لكن مرة أخرى، وبنظرة سريعة، يمكن للقارئ أن يرى أنواع الأفكار المراد بحثها لاحقاً والمتعلقة بمؤلفهم المفضل أو الذي تم اختياره. ليس مفاجئاً أن يكون وليام شكسبير (William Shakespeare) واحداً من أكثر المؤلفين إحالة، ليس إطلاقاً بسبب استغلاله للمصادر الأسلوبية والبلاغية لعصره.

لا يجب أن يُفهم ثبت الموضوعات على أنه بديل لأي مفردة أو إحالة بالتقاطع (Cross-Reference) داخل أو عند نهاية المفردات الفردية، لكنه لائحة فحصٍ (Checklist) مفيدةٌ لمجالات موضوعاتٍ واسعةٍ جداً، بعضها لا يتوافر على مفردة خاصة بها مطلقاً. من السهل جداً، إذن، مشاهدة مصطلحات واردة مقترضة من السوسيولسانيات أو مفيدة في دراسات السينما أو المسرح مثلاً. مفردات دخلت من قبيل نحو (Grammar) وبلاغة (Rhetoric) وحتى أسلوبيات (Stylistics)، وإن كانت مفصلة لا يمكن أن تطمح لأن تكون شاملة، ولذلك، فإن ثبت الموضوعات يستعمل كتكملة لمثل هذه المفردات.

فلائحة المصطلحات النحوية الأساسية، مثلاً، يجب أن تساعد القراء في تحديد سمات هامة محتملة للتحليل، كما هي بالفعل لائحة الصور البلاغية، ومصطلحات العروض الخاصة بالشعر. تتطلب الأسلوبيات عملاً شاقاً خالصاً كيفما كان الإطار النظري. المهم هنا هو العدد الكبير للمفردات المرتبطة بمجالات خاصة. كان النقد الأدبي، مثلاً، مؤثراً جداً في الأسلوبيات، كما قد يُتَوَقع، وأن الاهتمام المتزايد بالسرديات والخيال يعكسه مرة أخرى العدد الكبير للمصطلحات ذات الصلة.

لقد حاولتُ في هذه الطبعة أن أجعل هذا المعجم سهل القراءة بطريقة أخرى. لقد



تخليت عن كتابة (q.v)[*] تماماً، مادامت الحروف الاستهلالية الصغيرة كافية لوحدها للإشارة إلى الإحالة بالتقاطع الخاصة بالكلمة مع مدخلها الخاص بها. تم تقديم أسماء أعلام النقاد والمؤلفين واللسانيين بشكل كامل لجعل النص لا شخصيا بشكل أقل. وهذا يؤدي، أيضاً، إلى الحل المفيد للالتباس: قد يتساءل القراء بشكل مختلف ما إذا كان فولر (Fowler) يحيل على روجر (Roger)، وأليستير (Alistair)، أو هـ. و. (H.W.)، وبراون (Brown) على جيليان (Gillian)، وبينيلوبي (Penelope) أو روجر (Roger) لقد أضفت، أيضاً، لائحة للاختزالات والرموز في بداية المعجم مع لائحة لتلك الاختزالات الخاصة بمجالات الموضوعات الخاصة، أو أطر نظرية أو منهجيات قد يجدها الطلبة محيرةً. إن الميل للإحالة على Ca، وCda، وSt وGsp، وIcm وحتى Msci... إلخ، قد نما بكل تأكيد في العشر سنوات الأخيرة منذ طبعة المعجم الأخيرة. وهذا ناشئٌ جزئياً عن الحاجة لربح مساحة الطبع، وناشئٌ جزئياً، أيضاً، من التأثير القوي للنماذج «العلمية» (Scientific) في اللسانيات، لكن النتائج يمكن أن تكون مثبطة للهمة مع ذلك.

لقد بدأت هذا التقديم بالإحالة على جيفري ليش، وبه سأنهيه. وإن نظرة سريعة على ثبت المؤلف تبيّن خصوبة تفكيره عبر مشهد الأسلوبيات في الأربعين سنة الماضية، وتبيّن، أيضاً، بكل وضوح، مدى امتناني وعرفاني لأعماله. ولذلك، أهدي إليه هذه الطبعة الثالثة بكثير من العرفان.

كاتي وايلز (آب/ أغسطس) 2010

(*) (q.v) من (quod vide) اللاتينية وتعني «انظر هذا»، يتم استعمالها في أقواس بعد مصدر معلومة يتم الرجوع إليه (المترجم).



اختزالات ورموز

adj.	Adjective	صفة
BNC	British National Corpus	المتن الوطني البريطاني
C	Consonant ; or Complement	صامت أو فضلة
CA	Conversation Analysis	تحليل تحاور
CADS	Computer-Assisted Discourse Studies	دراسات الخطاب الموسط بالحاسوب
CD	Communicative Dynamisme	دينامية تواصلية
CDA	Critical Discourse Analysis	تحليل (الخطاب النقدي) خطاب نقدي
cf.	Compare	قارن
ch.	Chapter	فصل
CL	Critical Linguistics	لسانيات نقدية
CMC	Computer-Mediated Communication	تواصل موسط بالحاسوب
CMT	Cognitive/ Conceptual Metaphor Theory	نظرية الاستعارة التصورية/ المعرفية
CNA	Cognitive Narrative Analysis	تحليل السرد المعرفي)
CP	Community of Practice; or Co-operative Principle	(جالية التطبيق) أو مبدأ تعاون
d.	Died	ميت



DHA	Discourse historical analysis	تحليل تاريخي للخطاب
(D)O	(Direct) Object	مفعول (مباشر)
DS	Direct Speech	كلام مباشر
DST	Deictic Shift Theory	نظرية تحول الإشاريات
DT	Direct Thought	فكر مباشر
et al.	And Others	وآخرون
f.	Following ; Onwards	تالياً، ما بعد
FDS	Free Direct Speech	كلام مباشر حر
FDT	Free Direct Thought	فكر مباشر حر
FIS	Free Indirect Speech/ Style	كلام/ أسلوب غير مباشر حر
FIT	Free Indirect Thought	فكر غير مباشر حر
FR	Fall Rise	نزول صعود
Fr.	French	فرنسية
FSP	Functional Sentence Perspective	منظور(الجملة الوظيفي)
FTA	Face-Threatening Act	فعل تهديد (المظهر)
Ger.	German	ألمانية
GK	Greek	يونانية
GSP	Genre/ Generic Structure Potential	بنية جنس/ جنسية محتملة
HF	High Fall	صعود نازل
HR	High Rise	صعود عالٍ
ibid.	In the Same Work, Chapter, etc.	(في نفس) (العمل، الفصل... إلخ)
ICM	Idealized Cognitive Model	نموذج معرفي مؤمثل
IF	Interactive Fiction	خيال تفاعلي
IO	Indirect Object	مفعول غير مباشر
IS	Indirect Speech	كلام غير مباشر
It.	Italian	إيطالية
IT	Indirect Thought	فكر غير مباشر
KWIC	Key-word in Context Concordance	(مفتاح) كلمة في تطابق السياق



Lat.	Latin	لاتينية
LF	Low Fall	نازل منخفض
LR	Low Rise	صاعد منخفض
MDA	Multimodal Discourse Analysis	تحليل خطاب متعدد (الأسلوب)
ME	Middle English	إنجليزية وسطى
MSCI	Mental Spaces and Conceptual Integration	فضاءات ذهنية (واندماج) تصوري
NE	Modern (New) English	إنجليزي (جديدة) حديثة
NI	Narrator's of Internal States	سارد الحالات الداخلية
NP	Noun Phrase	(عبارة أو) مركب اسمي
NR	Narrative Report	نقل سردي
NRSA	Narrative Report of Speech Act	نقل سردي لفعل كلام
NRTA	Narrative Report of Thought Act	نقل سردي لفعل فكر
NRV	Narrator's Report of Voice	نقل سارد الصوت
NRW	Narrator's Report of Writing	نقل سارد الكتابة
NRWA	Narrator's Representation of Uniting Act	تمثيل سارد للفعل الموحّد
NVC	Non-verbal Communication	تواصل غير فعلي (غير لفظي)
OE	Old English	إنجليزية قديمة
OED	*The Oxford English Dictionary*	معجم أكسفورد الإنجليزي
op. cit.	In The Work Already Quoted	في عمل مقتبس سلفاً
OF	Old French	فرنسية قديمة
ON	Old Norse	نرويجية قديمة
pub.	Published	منشور
RF	Rise Fall	نازل صاعد
RP	Received Pronunciation	تلفظ مقبول
RST	Rhetoric Structure Theory, or Represented Speech and Thought	نظرية بنية الاستعارة، أو كلام وفكر ممثلين
S	Subject	فاعل



SFG/ SFL	Systemic Functional Grammar/ Linguistics	نحو وظيفي نسقي/ لسانيات
sg.	Singulier	مفرد
TG	Transformational (Generative) Grammar	نحو (توليدي) تحويلي
TLS	*Times Literary Supplement*	ملحق أدبي للتايمز
TWT	Text (-) World Theory	نظرية عالم النص
V	Vowel	صائت
vb.	Verb	بفعل
VP	Verb Phrase	(عبارة أو) مركب فعلي
WO	Word Order	رتبة كلمة
*	Ungrammatical or Unacceptable Form	(شكل ملحون)، أو غير (مقبول)
[]	Enclose Semantic Component (e.g. [-(human)])	يحصر مكون دلالي (مثلاً، [(إنسان)])
<>	Enclose Graphic Symbols (Letters of the Alphabet)	يحصر رموز خطية (حروف ألفبائية)
/ /	Enclose Phonemic Symbols	يحصر رموز (فونيمية)

شكر الناشر

نحن مدينون لهؤلاء لموافقتهم بإعادة استعمال مواد حقوق التأليف:

الاقتباس في الصفحة 20 من ونستون تشرشل (Winston Churchill)، حزيران/ يونيو 1940، حقوق التأليف ونستون س. تشرشل (© Copyright Winston S. ChurchilL)، وقد تم إعادة استعماله بإذنٍ من كورتيس براون ليميتد (Curtis Brown Ltd.)، لندن بالنيابة عن ملكية ونستون تشرشل. الاقتباسات الشعرية في الصفحات التالية: ص 28 من **أعراس العنصرة** (*The Whitsun Weddings*) لفيليب لاركين (Philip Larkin)، ص 69 من **صباح عند النافذة** (*Morning at The Window*) لـ ت. س. إليوت (T. S. Eliot)، ص 78، من **الأرض اليباب** (*The Waste Land*) لـ ت. س. إليوت، الصفحات 364–78 و417 من **أغنية الحب لـ ج. ألفرد بروفروك** (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*) لـ ت. س. إليوت، وص 364 من **بورنت نورتن** (*Burnt Norton*) من **الرباعيات الأربع** (*Four Quartets*) لـ ت. س. إليوت، التي تم إعادة استعمالها بإذن من فابر وفابر ليميتد (Faber and Faber Ltd). الاقتباس الشعري في الصفحة 111 من **تمايل أرواح الضوء** (*Light's Lives Lurch*) لـ إ. إ. كيومينغز (E. E. Cummings)، التي أعيد طبعها من **القصائد الكاملة** (1904–1962) (*Complete Poems*)، لـ إ. إ. كيومينغز، والتي نشرها جورج جايمس فيرماج (George James Firmage). حقوق التأليف 1991 Copyright © لوكلاء إ. إ. كيومينغز تروست وجورج جايمس فيرماج تم استعمالها بإذن من لايفرايت ببليشينغ كوربوريشن (Liverright



Publishing Corporation) وو. و. نورتن وشركاؤه -W.W. Norton & Com)
pany). الاقتباس الشعري في الصفحة 137 من **حق الأسبقية** (*The Right of Way*)
(الجزء Xi من **الربيع والكل** (*Spring and All*) لوليام كارلوس وليامز (William
Carlos Williams)، من **القصائد المختارة** (*Collected Poems*): مجلد I، 1939-
1909. حقوق التأليف Copyright © 1937 من طرف نيو ديراكشنز ببليشين
كورب (.New Directions Publishing Corp). أعيد استعمالها بإذن من بولينغر
ليميتد (Pollinger Limited) ونيو ديراكشنز بيبليشين كورب. الاقتباس الشعري
في الصفحة 142 من **انظر أيها الغريب!** (*Look–Stranger!*) من طرف و. هـ. أودن
(W. H. Auden) من **قصائد مختارة** (*Selected Poems*)، **طبعة مزيدة منشورة من**
طرف مندلسن إي. (.Mendelson, E)، حقوق التأليف Copyright 1937 © من
طرف إدوارد مندلسن (Edward Mendelson)، وليام ميريديث ومونرو ك. سبيرس
(William Meredith and Monroe K. Spears). منفذي مِلكية و. هـ. أودن،
حقوق التأليف 1936، 2001، Copyright 2007 © من قبل إدوارد مندلسن. أعيد
استعمالها بإذن من وكالة ويلي (The Wylie Agency) (المملكة المتحدة) المحدودة
وفينتيج بوكس (Vantage Books)، قسم راندم هاوس إنكوربوريشن (Random
.House Inc)، اقتباسات شعرية في الصفحة 167 من **رحيل في الظلام** (*Departure*
In The Dark) وقصيدتان (Two-Poems) من طرف س. داي. لويس (.C. Day
Lewis) من **القصائد الكاملة**، المنشورة من طرف سينكلير ستيفنسون (Sinclaire
Stevenson)، 1992 حقوق التأليف Copyright © في هذه الطبعة، المِلكية لس.
داي. لويس أعيد استعمالها من طرف ب. ف. د (www.Pfd.co.uk) (Pfd) بالنيابة
عن ملكية س. داي. لويس وراندم هاوس غروب ليميتد (Random House
.Group Ltd)، مقتطفات في الصفحة 168 و223 من 1984 (*Ninteen Eighty*
Four) (جورج أورويل (George Orwell))، ص 1، حقوق التأليف Copyright ©
جورج أورويل، 1949، هاركورت إنكوربوريشن (.Harcourt Inc). تم تجديدها في
1977 بإذن من بيل هاميلتون (Bill Hamilton) باعتباره منفذاً أدبياً للملكية الراحلة
سونيا براونيل أورويل (Sonia Brownell Orwell) وسيكر وواربورغ ليميتد
(.Secker and Warburg Ltd). أعيد استعمالها بإذن من أ. م. هيث وكو ليميتد
(.A.M. Heath and Co. Ltd)، وهوغتن ميفلين هاركورت ببليشين كومباني
(Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company)، الاقتباس الشعري



على الصفحة 216 من **وينتر الصياد** (*Winter The Huntsman*) من طرف أوسبيرت سيتويل (Osbert Sitwell) والمقتطف في الصفحة 342 من **صخرة برايتن** (*Brighton Rock*)، فانتيج (غراهام غرين (Graham Green) 2007)، ص 1. أعيد استعماله بإذن من شركاء ديفيد هيغام (David Higham Associates)، الاقتباس الشعري في الصفحة 235 من ثوب الساتان (Satin Dress) من **المحمولة دوروثي باركر** (*The Portable Dorothy Parker*) (دوروثي باركر) (Dorothy Parker) المنشور من طرف ماريون ميد (Marion Meade)، حقوق التأليف Copyright ©، تم تجديده سنة 1954 من طرف دوروثي باركر. تم استعماله بإذن من فايكينغ بنغوين (Viking Pinguin)، **قسم من بينغوين غروب إنكوربوريشن (Peinguin Group Inc.)** (الولايات المتحدة الأميركية)، جيرالد داكوورث وكو ليميتيد وبولينغر ليميتد، الاقتباس على الصفحة 343 من **لائحة شيندلر** (*Schindler's Ark*)، سيربنتين (Serpentine) (توماس كينيلّي، (Thomas Keneally) 1982). برولوج حقوق التأليف Copyright © توماس كينيلّي. أعيد استعماله بإذن من المؤلف بواسطة روجرز، كوليريدج ووايت ليميتد (Rogers, Coleridge & White Ltd.)، 20 بوي ميوز (Powis Mews)، لندن W 11 1Jn، الاقتباس الشعري في الصفحة 371 من **كان هناك قانون لدورهام** (*There Was a Good Canon of Durham*) لوليام رالف إينج (William Ralph Inge) العميد الكاهن إينج (Dean Inge) كاتدرائية سانت بولز (St. Pauls Cathedral). تم إعادة استعماله بإذن لطيف من كريستوفر إينج (Christopher Inge).

لم يكن بوسعنا، في بعض الحالات، اقتفاء أثر أصحاب مواد حقوق التأليف، وسنكون ممتنين لأي معلومة تساعدنا على القيام بذلك.




مكتبة
الفكر الجديد

A

شطر أول/ صدْر (البيت الشعري) (A-Verse)

هو الشطر الأول (Half-Line) من بيت شعري أو مصراع بيت شعري (He-mistich) في اللغة الإنجليزية القديمة (انظر الشطر الثاني). يتم فصل الأشطر الأولى بمقطع شعري (Caesura) أو بوقف (Pause)، وهو يتضمن على نحو نموذجي إيقاعين اثنين (Two Beats) أو نبرتين قويتين لكل منهما. لكن الميزان الإيقاعي يتكافأ بواسطة النموذج الخطي للجناس (Alliteration)، الذي يكون في شعر اللغة الإنجليزية القديمة شكلياً (Formal) أكثر منه أسلوبياً (Stylistic). ففي الشطر الأول تتجانس الكلمتان المنبورتان معاً بشكل طبيعي، بينما في الشطر الثاني العجُز (B-Verse) يتم ذلك في الكلمة الأولى فقط، مثلاً:

/ / / /
Ðærwæs gidd ond gleo. Gomela Scilding,
/ / / /
felafricgende, feorran rehte (*Beowulf*)
('There was song and mirth. The old Dane, much-knowing, told of far times')

(انظر، كذلك، البيت الشعري الجناسي، (Alliterative Verse)).

الأسماء المجردة (Abstract Nouns)

تعد الأسماء المجردة (Abstract Nouns) طبقةً فرعيةً للأسماء التي تحيل إلى الخصائص أو الحالات، أي إنها تتوافر على إحالة غير مادية، عكس الأسماء المحسوسة (Concrete Nouns).



وهي تفتقر على نحو مميز للعدد والأداة (Article) عكس الأسماء المحسوسة، توق (Eagernesses*)، شجاعة (A Bravery)، لكن بعضها يمكن أن يُفَرَّد (Indi- vidualized) (Difficulty/-Ies)، (Experience (s) a Temptation)،... إلخ. كثير منها تم اشتقاقه من الصفات (Adjectives) والأفعال (Verbs) وأسماء أخرى بإضافة لواحق (Suffixes) خاصة ذات أصل جرماني لاتيني: مثلاً، Child-Hood، Scholar-Ship، Free-Dom، Dull-Ness، Classic-Ism، Pedestrian-Iza- tion... إلخ.

ويعد الأداء (Diction) المجرد مميزاً لعدد كثير من الأنماط الشكلية (Formal) للغة (المكتوبة) التقنية أو الفكرية في طبيعتها (انظر كذلك التحويل إلى الاسم (No- minalization) لهجة خاصة (Jargon)).

ففي الأدب، وعلى الخصوص الشعر والمجاز (Allegory)، يتم التركيز على الأسماء المجردة في الصورة البلاغية للتشخيص (Rhetorical Figure of Personi- fication)، حيث تصبح المكونات الدلالية لـ «حي» (Animate) و «إنسان» (Hu- man) مقترنة بها سياقياً كما في البيت الشعري لتوماس غراي (Thomas Gray):

Disdainful Anger, Pallid Fear,
And Shame That Sculks Behind

(*Ode on A Distant Prospect of Eton College*)

■ اللكنة/ نبر اللكنة/ التنوع اللغوي، التنبير (Accent, Accentuation)

لقد استعملت كلمة اللكنة أو نبر اللكنة على نحو واسع في مختلف فروع اللسانيات، في النقد الأدبي (Literary Criticism) وفي الخطاب العادي، بمعانٍ مختلفةٍ، لكنها تحيل بشكل جلي إلى مظاهر «التلفظ» (Pronunciation) أو البروز (Prominence) أو إليهما معاً.

(1) بشكل شائع هي تلك السمات الخاصة بالتلفّظ (مثلاً، اختيار الصائت (Vowel)، والتنغيم (Intonation)) التي تحدد من الناحية الإقليمية أو المحلية موقع أصل المتكلم، كما في:



(She Has a Nord-East/ Teesside/ Darlington Accent)
(لديها نبرة شمال شرق تيساد/ دار لينغتون).

ويمكن لنبر اللكنة أن يكون وطنياً أميركي (American)، واجتماعياً (لديها نبرة البي بي سي، (She Has a BBC Accent)). وبالنسبة للساني الروسي فالنتين نيكولافيتش فولوشينوف (Valentin Nikolaevich Voloshinov) (1929)، فإنها (أي السمات) تحيل بشكل خاص إلى التنغيم الموجه اجتماعياً للكلام. ففي مجتمع يوجد به نبرٌ بشكل واسع يمكن أن يثير مشاعر قوية تتعلق بالكراهية والاستحسان لأسباب جمالية (مثلاً «سكوس(*) (Scouse) في مقابل الإنجليزية الإيرلندية»، أو على أساس صور نمطية ثقافية لمتكلميها).

وهكذا، فالناس ذوو نبر اللكنة الشمالي يتم تقديرهم على نحو منتظم إيجابياً بالطيبة (Friendliness) أو الدعابة، وسلبياً بالفظاظة. والإشهار التلفزي يستغل بانتظام التضمين أو ظلال المعنى (Connotations) هذه في (Voice-Overs....): نبر التنوع اللفظي المعدّ للاستهلاك.

يلتبس مصطلح - نبر اللكنة أو - التنوع اللفظي بشكل شائع مع لهجة، لكن اللغويون يؤكدون أن نبر اللكنة أو التنوع يتعلق بمظهر واحد من اللهجة، هو المظهر الأصواتي (Phonetic) أو الوظيفي الصوتي (Phonological)، كما ورد أعلاه. في اللغة الإنجليزية المنطوقة الحالية يعد نبر اللكنة او التنوع اللفظي مظهراً مهماً بالنسبة لعدد كثير من المتكلمين الأقليميين، إلا إذا استخدموا القواعد والمفردات (Voca- bulary) الفصحى أو المعيارية. فالتحول في نبر اللكنة أو التنوع اللفظي (Accent- Switching) مثل تحول اللهجة (Dialect-Switching) يمكن استغلاله لأهداف ذات مظهر ظريف، أي تحول (Shift) نمط واحد من التلفظ نحو نمط آخر. ولكنه يرد أيضاً بشكل طبيعي تماماً في بعض الأوضاع (Situations) الاجتماعية حيث تتفاوت درجات الشكلية (Formality). (مثلاً التحول بين الصيغ الفصحى أو المعيارية والمحلية).

(*) سكوس (Scouse) كلمة إنجليزية تفيد في تحديد نبر اللكنة الخاص بسكان مدينة ليفربول وميرسي سائدة وتفيد في نفس الوقت معنى: وجبة من البطاطس واللحم المملح والبصل، والفعل... يستعمل لتحديد الأشخاص الذين يمتلكون اللكنة (Scouser)، وبشكل عام لكل شخص ينحدر من ليفربول (المترجم).



(2) في الأصوات (Phonetics) يتم تطبيق نبر اللكنة المفرد على المقاطع أو الكلمات الجلية، سواء بارتفاع قوة الصوت أو شدته (نبر (Stress))، وتغير طبقة الصوت (Pitch Change)، تنغيم (Intonation))، والطول، أو كل مثل هذه العوامل مثلاً المقطع الأول المميز (Prominent)، والمقطع الثالث من (Intonation)، وإذن:

(3) فالمصطلح سيتم استعماله بالنسبة للخطاطة الوظيفية (Graphemic) أو الرمز المكتوب أو الإعجامية (Diacretic) التي ترد فوق الحروف في بعض اللغات (مثلاً الفرنسية، واليونانية للإشارة إلى نوعية الصوت الصائت (Vowel) أو درجة الصوت (Pitch) أو الطول... إلخ (مثلاً: Écriture).

(4) ما يصنع الإيقاع (Rhythm) في الكلام الإنجليزي هو نموذج الإيقاعات المنبورة (Accened) وغير المنبورة (Unaccented) في الكلمات متعددة المقاطع (Polysyllabic)، وكذلك الكلمات المنبورة وغير المنبورة في الجمل (Sentences) (دائماً المفردات المعجمية (Lexical Items) في مقابل كلمات وظيفية (Functional Words)).

يتميز إيقاع الشعر الإنجليزي بارتكازه على إيقاعات الكلام الطبيعي. فالاتجاه السائد للشعر الإنجليزي (للإنجليزية القديمة هو أن يكون نبرياً (Accentual)، وبالضبط مقطع نبري (Accentual Syllabic): منتظم على نحو عالٍ في عدد النبرات (Accents) بالنسبة لكل شطر (والأمر نفسه على نحو معقول بالنسبة لعدد المقاطع)، مثلاً:

x / x / x /x/
A slumber did my spirit seal

(William Wordsworth: *Lucy Poems*)

/ x x / x / x x / x
Little Miss Muffet sat on a tuffet

(5) يستعمل النبر وصوره المتصلة به، المنبور (Accented) والتنبير (Accen-tuation) أحياناً على نحو مجازي في النقد الأدبي للدلالة على «الشدة» (Intensi-ty)، و«التفخيم» (Emphasis)، أو «التأكيد» (Highlighting). وهكذا فالضباب (Fog) منبور في استهلال تشارلز ديكنز (Charles Dickens) منزل بليك (*Bleak*



(*House*، حيث تم تكراره 13 مرة في الفقرة الثانية. (انظر كذلك الصدارة -Fore
grounding).

■ الملائمة أو التكيف (Accomodation)

(1) يعد مصطلحاً مفيداً في السوسيولسانيات ابتداءً من السبعينات لوصف الظاهرة الشائعة جداً في اللقاءات الاجتماعية، وغير الواعي دائماً، حيث يغير الناس أسلوب كلامهم أو نبرتهم لجعلها مماثلةً لتلك التي لمخاطبهم، ربما كسمة للتعيين أو «التضامن». وتتم عنونة هذا الأمر دائماً كمظهر لنظرية التكيف -Accomoda tion Theory) أو هندسة الجمهور (Audience Design). وهكذا، فالوزير الأول البريطاني الأسبق طوني بلير (Tony Blair) قد اشتهر ذات مرة باستعماله تهميز كوكني[*] (Cockney Glottalization)، غير المستعمل لديه عادة، في المقابلة التلفزية مع الكوميدي دي أوكونور (Des O'connor).

فسياق وإطار فعل الكلام الخاص بهذه النادرة من المحتمل أن يؤثر، أيضاً، في عدم رسمية عادات الشارع (Streetwise Informality) (انظر، أيضاً، Howard Giles et al. 1991).

(2) يستعمل مصطلح تكيف، أيضاً، في علم اللهجات (Dialectology) في شرح التوازن اللهجي (Dialect Levelling): بما أن الناس يأتون للاتصال (Contact) من مختلف الجهات لضمان وضوح متبادل.

(3) بالنسبة للفيلسوف اللغوي ديفيد لويس (David Lewis) (1979)، فإن «قواعد» التحاور تعد أكثر تكيفاً من تلك التي للرياضة. فوفقاً للسياق يمكن للحيز ولبروز الإحالة أن يتحولاً، مثلاً، وإن ما يكون دقيقاً كفاية بالنسبة لمناسبة واحدة يمكن ألا يكون كذلك بالنسبة لأخرى. ففكرة التكيف تم تبنيها في نظرية عالم النص (Textworld Theory) ومعالجة الخطاب (Discourse) (انظر أيضاً بول ويرث (Paul Werth) (1999) الفصل 5).

(4) بالنسبة للناقد الأدبي ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) يمكن

(*) تعد الكوكني (Cockney) لهجة لندن أو أفقر أحيائها (المترجم).

تقييم الإبداعية (Creativity) في الأدب، فقط، عندما يتم تكييفها (Accommoda-ted) مع الثقافة المحيطة، وهو أمر قد يكون متاحاً، أيضاً، بالنسبة للمحاكاة (Imi-tation).

الحروف الأُوَل (Acronym)

تعد الحروف الأول من مطلع الاسم (Biginning-Name) اليوناني طريقةً شائعةً حديثةً لتكوين الكلمات، حيث تتكون بواسطتها الكلمات وضمنها الأسماء على الخصوص انطلاقاً من الحروف الأولى لمجموعة كلمات. والمصطلح الأقل شيوعاً هو بروتوغرام (Protogram) (= الحرف الأول).

يتم استعمال الحروف الأول بشكل شائع لعنونة الاختراعات العلمية (Laser = Light Amplification By Stimulated Emission of Radiation) عندما تستعمل لتحديد أسماء المنظمات (بإيجاز)... إلخ. فمن المألوف اقتراح كلمة موجودة سلفاً في اللغة التي تكون ظريفة أو بتلاعب لفظي مناسب مثل: حملة لإعاقة النمط الجنسي في حياة الشباب:

(Cissy): Compaign To Impede Sexual Steorotyping In The Young

ويمكن أحياناً أن تلتبس الحروف الأول مع الاختزالات (Abbreviations) أو ألفبائيات (Alphabetisms) البسيطة التي تحافظ على متتالية الاستهلاليات (Ini-tials) كحروف، مثلاً، معهد ماسّاتشوستس للتكنولوجيا (Massachusetts Ins-titute of Technology) (MIT) (/em aɪti:/). استخدام الحروف الأول مألوفة سلفاً في العلم والطب مثلاً: نظرية استبدال الهرمون (Hormone Replacement Therapy) (HRT) وهي شائعة على نحو متزايد في اللسانيات قصد الإيجاز للإحالة على الفروع المعرفية والنظريات والمنهجيات، مثلاً: (CDA = Critical Discourse Analysis)، (DST = Deictic Shift Theory). (انظر في كل مكان من هذا المعجم).

العمل/ الفصل، الفعل (Act)

(1) يحيل الفصل في معظم الأحوال إلى التقسيم الكبير للمسرحية أو الأوبرا. كان للتراجيديات، تقليدياً، خمسة فصول (Acts)، وفقاً للأسبقية الكلاسيكية التي



تعكس عموماً نموذج الفعل الصاعد نحو الذروة والنهاية التي تنتهي بالكارثة ثم الحل النهائي (انظر كذلك حل عقدة (Dénouement)).

(2) في تحليل الخطاب في مراحله الأولى، يحيل الفعل (Act) كما طوره جون سنكلير (John Sinclair) ومالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard) (1975)، على الوحدة الصغرى القابلة للتحديد الخاصة بالسلوك التحاوري، بخلاف حركة (Move)، الوحدة (الصغرى) التي يتطور بها الخطاب. التشديد على وظيفة (Function) الأفعال في بنية الخطاب، بطريقة متابعة ما جرى من قبل أو طلب نشاط إضافي، وهكذا، (فالاستفهام الذيلي) (Tag–Question) مثل Dont You? ،Isn't It? يعمل «كلجوء» بالدور (Turn–Taking). ومن ثم، فإن الاسم البديل هو الفعل التفاعلي (Interactional Act). لكن، بما أن عنوانات مثل «استنباط» (Elicitation) و«توجيهي» (Directive) و«يقبل» (Accept)... إلخ، تقترح أنماطاً متعددة من الفعل، فإن الاهتمام ينصب أيضاً على وظيفتها (العملية) أو القصد التواصلي الناجم عن دراسة التبادلات في القسم، وفي عملية جراحية، وفي النص الدرامي... إلخ، مثلاً، الملفوظ من قبل الطبيب: «دعنا نلقي نظرة عليك». ما الذي يبدو مشكلاً (What Seems To Be The Trouble?) «البداية» + «الاستنباط».

فهي، لذلك، تشبه الأفعال الإنجازية (Illocutionary Acts)، وقد تم اعتبارها أنماطاً فرعيةً للأفعال التواصلية (Communicative Acts).

(3) وبالنسبة للفيلسوف واللغوي الروسي ميخائيل باختين في العشرينات (ترجم في سنة 1993)، فإن الفعل ليس أي عمل، بل إنه فعل ذو معنى وموثوق به. والفاعل يمكن تفسيره (Agent).

(4) يوجد مصطلح فعل، أيضاً، في السرديات (Narratology) في تحليل الشخصية (Character). تحيل «أفعال التكليف» (Acts of Commission) على «الأعمال المنجزة»، وأفعال الإسقاط أو الحذف «Omission» تحيل إلى الأعمال غير المنجزة، و«أفعال التأمل» (Contemplated Acts) على مجرد الغايات والمقاصد (انظر شولوميث ريمون – كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (2002)).

(5) إن مركبات الخطاب «فعل القول»، «فعل الكتابة»، «فعل الحكي» تحيل إلى



النشاط الفعلي لإنتاج القول (أو التلفظ (Énonciation)) داخل السياق الكامل للسارد والحكاية والقارئ. (انظر كذلك، سرد (Narration) ونظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)).

■ نشيط، معلوم (Active)

تستعمل على نحو واسع في أنحاء (Grammars) عدد من اللغات لوصف التصنيف المحدد بعلاقات الفاعل (Subject) والمفعول به (Object) والعمل (Action) الذي يعبر عنه الفعل (Verb) أي البناء (Voice). فجُميلة معلومة (Active Clause) أو جملة لها نموذجياً فاعل نحوي بدور (Role) منفذ (Agent) العمل، الذي يتم التعبير عنه بفعل متعد (Transitive Verb)، وبمفعول به في دور مشارك متأثر (Affected)، مثلاً: يطالب الوزير الأول بانتصار بروكسيل (The Prime Minister Claims A Brussels Victory).

وما دامت أدوار المنفذية والتأثر تعد مميزة أكثر للفواعل والمفعولات، فإنه من الطبيعي بالنسبة للمعلوم أن يتم النظر إليه على أنه غير موسوم (Unmarked) أو أنه بناء محايد (Neutral Voice) في تقابل مع البناء لغير الفاعل (Passive).

■ تفعيل، تحقيق (Actualization)

(1) تستعمل تفعيل أو تحقيق من طرف اللغويين للإحالة إلى التمظهر الفيزيائي لأية صورة تحتية أو مجردة (Abstract). وهكذا، مثلاً، فإن الوحدة الصرفية (Morpheme) الجمع «Plural» (S) يمكن أن تتحقق بواسطة /S/(Cat-s)، و/Z/(Dog-Z)، و//Z/ (Horse-s)... إلخ. ثم إن نصاً ما (Text) هو تحقيق للاختيارات (Choises) الممكنة انطلاقاً من النسق اللغوي.

(2) وبالقياس، فإن المصطلح أصبح يستعمل في عمل ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) (1978) كجزء من نظريته «التحويلية» المتعلقة بالتأليف الشعري، المدعومة بالدلالات المواكبة الدينامية للعمل أو السيرورة. ففي القصيدة يتحقق الموضوع أو المحور (Theme) التحتي أو الفكرة في نص معقد بواسطة أشكال معجمية (Lexi- cal) وإحالات. كثير من سونيتات شكسبير تقدم تحقيقات لنفس الأفكار: مثلاً تحولية الجمال، والزمن الذي لا يرحم.



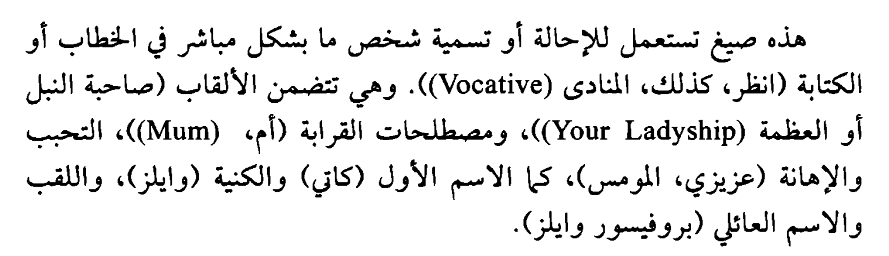
(3) إن معنى إعطاء «جوهر فيزيائي» أو «حقيقة» يتم تأكيده باستعمال تفعيل في نقد استجابة القارئ (Reader – Response Criticism) حيث يتم النقاش على أن الآثار الفنية توجد فقط كما هي، وهي محققة فقط، في سيرورة قراءة النص.

في النقد الدرامي يعد تمثيل مسرحية ما تحقيقا لقراءة النص.

(4) يظهر التفعيل، بصورة خاصة في نظرية السرد (Narrative Theory) لكلود بريمون (Claude Brémond) (مثلاً: 1973). فهو يصف هنا المراحل المنطقية الثلاث في سلسلة الأعمال: القصد أو موضوعي (المرحلة الأولى)، الوضع الموضوعي داخل العمل. (المرحلة الثانية)، النجاح أو الإخفاق (المرحلة الثالثة). وهكذا، فتأخر هاملت (Hamlet) في تفعيل الانتقام يوفر التوتر المركزي للمسرحية.

(5) أصبح التفعيل يستعمل، أيضاً، من طرف بعض النقاد المترجمين كمتكافىء مباشر لمصطلح مدرسة براغ (Aktualisace) (Prague School)، المعروف تقليدياً وبشكل شائع الصدارة (Foregrounding). إن الوظيفة المميزة للغة الشعرية (Poe- tic Language) كان ينظر إليها كإبراز للرمز أو للدليل اللغوي (Sign) أو القول (Utterance)، الميال عادة نحو التلقائية (Automatization)، أو المعهودية اللاواعية.

■ الخطاب، يخطب، المصطلحات لعنوان ، (يعنون) (Address, Terms of)



هذه صيغ تستعمل للإحالة أو تسمية شخص ما بشكل مباشر في الخطاب أو الكتابة (انظر، كذلك، المنادى (Vocative)). وهي تتضمن الألقاب (صاحبة النبل أو العظمة (Your Ladyship))، ومصطلحات القرابة (أم، (Mum))، التحبب والإهانة (عزيزي، المومس)، كما الاسم الأول (كاتي) والكنية (وايلز)، واللقب والاسم العائلي (بروفيسور وايلز).

إن اختيار الصيغ يتفاوت حسب الدرجة الشكلية (Formality)، يتوقف على علاقة المتكلم وموقفه حيال المخاطب (Addressee) وبنمط الوضع (Situation) حيث يأخذ التبادل مكانه (مثلاً: خاص مقابل عمومي، رسمي مقابل حميمي). ففي السوسيولسانيات، وفقاً لروجر براون (Roger Brown) وألبرت جيلمان (Albert Gilman) (1960)، فقد تم الاستدلال على أن هناك علاقتين أساسيتين تحكمان الاختيار هما القوة (Power) أو الوضع (Status) (قارن (Dressing Boss) (Of-



fice Worker) والتضامن (Solidarity) أو الحميمية الاجتماعية الألفاظ المستعملة بين أصدقاء المدرسة ولاعبي كرم القدم... إلخ).

(انظر كذلك نظرية التهذيب (Politeness Theory)).

■ المخاطب، المخاطب، التخاطب (Addressee, Addresser, Adressivility)

(1) مخاطَب ومخاطب مصطلحان يحيلان إلى مشاركين اثنين متقابلين في أي فعل (Act) كلامي للتواصل (Communication) أو حدث الكلام (Speech Event). وهناك مصطلحات متكافئة أخرى (مقترضة من الفرنسية) هي متكلم (Locutor) (Ad-dresser) ومخاطَب (Allocutor) (Addressee).

فالمخاطِب هو عادة المتكلم/ الكاتب مُرْسِل الرسالة (Message) (ضمير الشخص الأول، أنا، نحن)، والمخاطب الشخصي المتحدث إليه/ المكتوب إليه والمستقبل للرسالة (الشخص الثاني (Second)، أنت). (انظر أيضاً الحضور (Au-diance).

ومع ذلك، فإن أدوار المتكلم/ المرسل، المستمع/ المتلقي هذه ليست قابلة للتبادل تماماً: مثلاً، فإن رسالة رسمية يمكن أن ترسل من طرف مرسِل خاص، وأن يتم اعتراضها من طرف منفذ سري أو أن تسلم إلى عنوان خاطئ.

وفضلاً عن ذلك، فإن المتكلم يمكن أن لا تكون له، دائماً، السلطة المباشرة للحديث: فهو أو هي يمكن أن يكونا فقط ناطقين (باسم وزارة البيئة مثلاً)، وإن السلطة ستتجسد في صورة المخاطِب الرئيسي (Addressor) (الوزير). في خطاب النفس (Soliloquy) يكون المخاطِب والمخاطَب فعلياً نفس الشخص. في المحكمة يمكن للمحلفين ألا يكونوا تقنياً المخاطبين المباشرين، ولكنهم ليسوا فقط «مسترقي السمع»(Over Hearers)، بما أنهم وباعتبارهم مصدري أحكام قضائية (Adjudi-cants، فإنهم هم المتلقون المقصودون للأفعال التواصلية.

في الخطاب الأدبي (Literary Discourses)، وخصوصاً الشعر، فإن هؤلاء المشاركين لا يحتاجون أن يكونوا بشراً: أنهار، طيور، وصلبان (Crosses)... إلخ. تتكلم (انظر تشخيص (Personification)) أو تتم مخاطبتها بالتوسل (Invocation) والمناداة (Apostrophe):



No, Time, Thou Shalt Not Boast That I Do Change.

(شكسبير، سونيتة 123).

ويمكن أن ينظر إلى الخطاب الأدبي نفسه كفعل معقد للتواصل متضمناً أكثر من مخاطِب أو مخاطَب. فالروائي مثلاً باعتباره مؤلفاً ضمنياً (Implied Author) يمكن أن يوجه كلامه أو كلامها إلى القراء (Readers) (مثلاً: هنري فيلدنغ (Henry Fielding) أو جورج إليوت (George Eliot)). في الروايات ذات الصورة أنا كسارد (Narrator) فإن الشخصيات (Characters) تتم مخاطبتها (Addressed) و«القارئ» يمكن أن يخاطَب (مثلاً في رواية تريسترام شاندي (*Tristram Shandy*) للورنس ستيرن (Laurence Sterne)). ففي الروايات ذات الشخص الثالث والأول معاً يمكن الاستدلال على أنه حتى دون وجود مخاطبة مباشرة إلى القارئ، فإن صورة للقارئ تظل متضمنةً، و تنعكس في نغمة (Tone) الخطاب.

بالنسبة للمسرح، فإن الحضور (Audience) يتم اختياره دائماً لدور مسترقي السمع (Over Hearers).

(2) بالنسبة للفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1986) تعد المخاطبية (Addressivity) خاصية كل قول: الالتفات إلى ما قيل سابقاً، تجاوباً معه، ولاحقاً، لاستباق الأجوبة التي قد تأتي مستقبلاً. (انظر أيضاً حوارية (Dialogism)). وتبعاً لديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) يمكن مناقشة أنه على الرغم من أن الإبداع الأدبي ليس مجرد مسألة إبداع من لاشيء: إنه «جواب» على الوضع الثقافي وأعمال أخرى، بوعي كما في التناص (Intertextuality) أو بغير وعي. وبالمقابل يستدعي العمل الجديد أجوبة إضافية.

■ مجاور (Adjacency Pair)

تمت صياغة مصطلح زوج مجاور في السوسيولسانيات من طرف هارفي ساكس (Harvey Sacks) وآخرون في السبعينات، وتم اقتراضه في تحليل التحاور (Conversation Analysis) للإحالة على المتواليات التحاورية حيث إن قول متكلم واحد يتوقف على قول متكلم آخر. (أي نوع من الكلام بالمناوبة (Turn Taking)). (ويعرف، أيضاً، بالزوج الموصول (Tied Pair)، وفي نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)، بالتكملة الإنجازية (Illocutionary Sequel) وبالتبادل (Exchange) في تحليل الخطاب (Discourse Analysis)).



وفي صورتها البسيطة تميز الأزواج المجاورة بعض الطقوس مثل الترحاب (مثلاً، كيف حالك؟ - بحال جيدة شكراً لك) والدعوات (مثلاً، هل يمكن أن تأتي إلى العشاء؟ - نعم إني أحب ذلك). والسؤال والأجوبة التي تبرز المشتبه بهم أوالشهود (أين كنت في ليلة 16 آب/ أغسطس الأخير؟ -في مأدبة بلوم سداي)، وفي التعليم المسيحي (Catéchisme)، ولعبة الامتحان (Quiz–Games) وكتب النوادر (Joke-Books). وتوضح كتب النوادر التسلسل (Chaining)، أي ربط أكثر من زوج في المتوالية، كما في نوادر من الطارق (Knock-Knock).

■ الصفة (Adjective)

الصفة صنف كلمة أو جزء من الكلام تتميز بنعتها المسبق (Premodifies) للاسم (Noun) في ما يسمى موقع منسوب (Attributive) الذي تليه الأداة (Article) (مثلاً، (The <u>W</u>hite Peacock) أو التي ترد في ما يسمى بالموقع الخبري (Predicative) الذي يلي الفعل (Verb) كفضلة (Complement)). (مثلاً: Roses Are <u>Red</u>; Violets Are <u>Blue</u>, Sugar Is <u>Sweet</u> and So Are You). وعلى عكس الفرنسية، مثلاً، الصفات في الإنجليزية لا ترد على نحو مميز فيما بعد الموقع (Post-position)، أي بعد الاسم، لكن يمكن ملاحظة أنها ترد هنا في الجمل المقترضة من الفرنسية (مثل:Heir <u>Apparent</u>)، وفي مفردات الصفات (Adjective Phrases) (مثلاً: A Child Easy To Please). يمكن لتعاقب الصفات، من الناحية الشكلية خصوصاً في لغة الأدب، أن يلي الاسم في المركب المعطوف (Co-Ordinated):

(قارن: The <u>Cold Grey</u> Waterthe Water, <u>Cold</u> and <u>Grey</u>...). وفي الشعر،يعد ما بعد الموقع للصفات أمراً شائعاً:

She Found Me Roots of Relis <u>Sweet</u>
and Honey <u>Wild</u>...
((*La Belle Dame Sans Merci*) :(John Keats) جون كيتس)

وكما يوضع المثال (The <u>Cold Grey</u> Water)، فإن أكثر من صفة واحدة يمكن أن تنعت ما قبل الاسم، ومع ذلك، في الاستعمال العادي النعت المسبق المتعدد يكون نادراً نسبياً. وهي مع ذلك مميزة في النثر الوصفي، والإشهار الملفت للنظر،



وكاتالوغات المزاد العلني، وصحافة الموضة... إلخ. فالصفات التي ترد متواليةً تتطابق عموماً مع نماذج الترتيب، أكثر من اختيار عشوائي: باعتمادها على عوامل دلالية مثل الحجم (Size) و «اللون» و«السن»... إلخ. (A Little Brown Jug) أو (Little Red Hen) (الحجم + اللون)، تبدو أكثر طبيعية أو غير موسومة (Un-Marked) مقارنة مع (A Brown Little Jug)... إلخ. وبشكل عام، ترد الصفات التقيمية أو الفاعلية (Subjective) مثل (Charming) و(Splendid) في أول السلسلة، مثل:

For Sale: Avery Attractive Large Old Tudor Brick Farmhouse

(انظر، أيضاً، النعت الشعري (Poetic Epithet)).

■ الملحق (Adjunct)

(1) يعين الملحق دائماً عنصراً في بنية جملة ما (Sentence) التي تحيل إلى الظرف (مثلاً، السبب، المكان، الكيفية... إلخ) أكثر من المشارك المباشر، مثل (Farmers)) Dig In (For Battle) (انظر رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Roland Carter and Michael McCarthy) (2006)).

(2) بالتوسع، يتم أحياناً استعماله (خاصة في النحو النسقي (Systemic Grammar) بالنسبة لأية بنية ملحقة بشكل فضفاض بجميلة (Clause) أو جملة، مثلاً الواصلات (Connectors) والنعوت (Modifiers) (مثلاً، مع ذلك (However) وحالياً (Actualty)... إلخ)، وحتى الجمل المقحمة (مثلاً: She Has Big – and I Mean Big-Feet). انظر أوجين وينتر (Eugene Winter) (1982)، وبخصوص الملحقات العارضة ((Ad) Hoc Adjuncts)).

(3) مادامت بعض طبقات الكلمات كالظروف (Adverbs) والمكبات الحرفية (Prepositional Phrases) تقترن على نحو مميز بوظائف ظرفية (Circumstantial)، فإنها كثيراً ما تستعمل بشكل مترادف مع ظرفي (Adverbial).

(4) لقد استعمل بعض النحاة (مثلاً راندولف كويرك وآخرون (Ran Dolph Quirk et al.) (1985) مع ذلك، وعلى نحو ملتبس، الملحق – للإحالة على الطبقة الفرعية للمجموعة الظرفية الواسعة (مثلاً: Slowly، وGreedily)، المدمجة أكثر في



بنية الجميلة منها في الملحق (Adjunct) آخر (مثلاً، كلمات من قبيل (Actually)، والموصول (Conjunct) (واصلات من قبيل (However)).

وبشكل ملتبس، أيضاً، (أو بشكل أكثر وضوحاً حسب وجهة نظرك) استعمل كل من كارتر وماككارثي (Carter and McCarthy) (2006) ملحق ربط (Linking Adjunct) ليشمل كل كلمة أو مركب يبين بشكل جلي العلاقات الدلالية بين الجميلتين، والجملتين أو الفقرتين (مثلاً، باختصار (In Short)، وعلى أية حال (Anyway)، وإذن (Then)، وإذا صح التعبير).

الجناس (Adnominatio)

انظر جناسَ الاشتقاق (Polyptoton)

الظرف، الظرفي (Adverb, Adverbial)

(1) الظرف صنف كلمة توسم عادة بلاحقة (-ly) (Suffix) (بالنسبة لمشتقات الصفة (Adjective)) والذي يحيل على ظروف مثل كيف «How» أو ماذا «Why» أو متى «When»... إلخ، إن العمل قد تم. إنه يرد على نحو مميز كملحق في بنية الجملة، مثلاً، (Quickly) و (Now).

(2) يستعمل الظرفي (Adverbial) كثيراً ليشمل مجموعة واسعة من الأبنية مثل تعابير حروف الجر (Prepositional Phrases)، والجميلات المتصرفة (Finite)، وغير المتصرفة (Non-Finite) التي تتصرف كالظروف.

(3) يستعمل بعض النحاة أيضاً المصطلح كمكافئ للملحق (Adjunct) أي لعنصر في بنية الجملة (Sentence).

تتوافر الظروف التي كالملحقات، عموماً، على حرية كبيرة في موقعها في الجملة من عناصر أخرى. إن اختيار رتبة الكلمة (Word Order) بالنسبة لظروف «الكيف» (Manner)، مثلاً، يمكن أن يكون موضوعاً للتركيز (Focus) أو التفخيم (Emphasis):

Suddenly The Door Opened.

The Door Suddenly Opened.

The Door Opened Suddenly.



ومع ظروف الاتجاه والمكان، يمكن لقلب الفاعل (Inversion of Subject) والفعل (Verb) أن يصاحب الظرف في موقع أول في السرد الأدبي و/ أو الدرامي (مثلاً، Down Come The Rain, Here Lies Farmer Brown). فالموقع الأول يتم استعماله كثيراً في الجمل ذات متواليات من الظروف لتجنب «الضغط» في الآخر، مثلاً:

(Every Year Without Fail She Comes Here To Austria For Winter Skiing).

كل سنة على وجه التأكيد تأتي هنا إلى النمسا للتزحلق الشتوي.

■ إستطيقا (علم الجمال)، جمالي (إستطيقي): قيمة جمالية، وظيفة جمالية، شفرة جمالية... إلخ.
(Aesthetic Value, Aesthetic Function, Aesthetic Code, etc. Aesthetics, Aesthetic)

(1) تصف إستطيقا المشتقة من معنى الكلمة اليونانية «مدرك» (Perceptive)، إدراك واستحسان ما هو «جميل» (Beautiful)، كما أنها تستعمل إلى حد بعيد في نقد أعمال الفن، خاصة في الرسم والنحت والأدب. وتعد الإستطيقا فرعاً في الفلسفة تعنى بتحديد الجمال. كيف يمكن تحديد ما هو «جميل» أمر يطرح مشكلاً، وما إذا كان الجمال باطنياً أو في عين الناظر أم هما معاً. الاهتمام بالإستطيقا قد وسم النقد الأدبي التقليدي، وقد حاول ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) من بين آخرين، حديثاً، أن يرجع به إلى الاهتمام النقدي.

يتم اعتبار الشكل (Form) بشكل خاص ذا قيمة جمالية محتملة، والشعر بتعقيده الشكلي وانسجامه تم وصفه على الدوام بالإحالة على الجمالي.

لقد اعتبر الشكلانيون الروس (Russian Formalists)، ورومان جاكوبسون على الخصوص، الشعر باعتباره لغة في وظيفته الجمالية (Aesthetic Function)، أي اللغة المستعملة بشكل مستقل من أجل العمل الفني نفسه، مع إحالة نصية وموضوعية، أكثر من القصد التواصلي النصي الإضافي أو الإخباري بخصوص استقلال الأعمال الأدبية، (انظر أيضاً النقد الحديث (New Criticism)) (Yet al- lowance Must Be Made For Kinds of Poems) (مثلاً، قصائد الحب، الرسائل الشعرية (Verse Epistles)، والإبيغرام (Epigrams)... إلخ)، التي لها وظيفة تطبيقية. وعلى العكس من ذلك، يمكن للأثر الجمالي أن يقترن بإعلانات «وظيفية»، وبتلاعبها بالكلام (Word-Play)، ووحدة بنيتها وبعوالمها الخيالية. ولذلك فالشفرة



الجمالية (Aesthetic Code)، تعد مصطلحاً استعمل تقليدياً في السميائيات (Semiotics) للإحالة على أي نوع من اللغة في أي وضع تجديدي يعي ذاته.

الإستطيقا هي أيضاً موضوع للاستجابة ولما هو باطني. بالنسبة لأرسطو تعد المفاجأة أو الدهشة عنصراً مهماً في المتعة الجمالية. كما أن تذوق (Tastes) «الجمال» يتراوح من ثقافة لأخرى، ومن مرحلة إلى أخرى. وبالنسبة لعدد من النقاد اليوم، ليس الموضوع الجمالي، إذاً، نفسه كحادث مصطنع (Artefact)، موضوع فيزيائي: إنه بالأحرى تأويلنا له.

(2) تم استعمال المسافة الجمالية (Aesthetic Distance) في بعض الأحيان في النقد الأدبي للإحالة على الموضوعية التي يطلبها الكاتب والقارئ بالإحالة على العمل الأدبي مخافة أن يلتبس الفن بالواقع. لا تحتاج مواقف السارد (Narrator) ستيفن ديدالوس (Stephen Dedalus) أن تؤخذ باعتبارها مواقف لجايمس جويس (James Joyce) فيصوره الفنان كشاب (*Portrait of The Artist as Young Man*).

(3) تحيل الجمالية (Aestheticism) على الحركة الأدبية والفنية في أواخر القرن 19، التي أدخلها من فرنسا والتر باتر (Walter Pater)، والمؤثرة في عمل كتّاب من قبيل والتر سوينبورن (Walter Swinburne)، وآرثر سيمنس (Arthur Symons) وأوسكار وايلد (Oscar Wilde) وو. ب. ييتس (W. B. Yeats). وقد كان «الفن من أجل الفن» هو الشعار لفلسفة المتعة (Hedonistic) التي تم تحويلها من الديانة التقليدية ومن المجتمع التجاري. (انظر أيضاً تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1990)).

■ أثر (وجدان)، وجداني: نقد وجداني، مغالطة وجدانية، أسلوبية وجدانية، معنى وجداني... إلخ.

(Affect, Affective: Affective Criticism, Affective Fallacy, Affective Stylistics, Affective Meaning,etc.)

تحيل وجداني (Affective)، في معناها الأساسي، على الأحاسيس. ومن ثم فهي تعني «انفعالي». وفي تنظيمها النحوي أو استعمالها (Collocations) كما هي مدرجة في هذه المفردة (Entry)، يمكنها أن تطبق (إلى حد ما بشكل غامض (Confusingly) سواء على انفعالات المتكلم/ الكاتب، أو على أجوبة المستمع القارئ المتأثر (Affected)).



(1) تقليدياً، يتم وصف النقد الوجداني (Affective Criticism)، كنوع من النقد الذي يقيم أو يفسر النصوص الأدبية (Literary Texts) بمدى درجة نجاحها في إنتاج أجوبة وجدانية ومادية، أيضاً، ملائمتها للقارئ (مثلاً، تسبب الدموع والقشعريرة... إلخ). وتعد نظرية التطهير (Catharsis) الأرسطية، أو تطهير العواطف، مثالاً قديماً ومشهوراً. يحيل نقاداً جدداً أمثال و. ك. ويمسات (W. K. Wimsatt) ومونرو بيردسلي (Monroe Beardsley) (انظر ويمسات (Wim-satt (1954)) الذي يكره هذا النوع من الحكم عليها لأنه وجداني أكثر مما ينبغي، باعتبارها مغالطة وجدانية (Affective Fallacy). ومع ذلك، هناك نقاد جدد ملتزمون في إطار الدراسات الأدبية التجريبية والأسلوبية المعرفية بدؤوا يهتمون من جديد بالاستجابات المادية والوجدانية للقراء «الحقيقيين»، مؤكدين الوجدان كخاصية مميزة للتجربة الأدبية. وتعترف نظرية الملائمة (Relevance Theory) كما يمارسها أدريان بلكِنغتون (Adrian Pilkington) (2000) أيضاً بكون الانفعالات والأمزجة تعد أساسيةً كما الاقتراحات بالنسبة لإنتاج الأثر الشعري (Poetic Ef-fects) (كذا) (انظر كذلك نسيج (Texture)).

(2) التفاعل الدينامي القديم مع النقد الموجه نحو النص (Text–Oriented) الذي دافع عنه بعض النقاد من أمثال ويمسات وبيردسلي تم إثارته من قبل ستانلي فيش (Stanley Fish) (1970)، فيما كان يصطلح عليه بالأسلوبية الوجدانية (Af-fective Stylistics). وهذا كان جزءًا من انبثاق نقد استجابة القارئ (Reader Response Criticism). لقد اهتم فيش ليس بالاستجابات الانفعالية فقط ، بل على الخصوص بالعمليات الذهنية المتضمنة في سيرورة القراءة، وبالتالي توقع التطورات في الشعرية المعرفية (Cognitive Poetics).

(3) يحيل مصطلح المعنى الوجداني (Affective Meaning) من قبل بعض اللسانيين على الترابطات الوجدانية أو تأثيرات الكلمات المؤثرة في القارئ/ المستمع، مثلاً: منزل، أم تضامن (انظر كذلك معنى انفعالي (Emotive Meaning)).

(4) يحيل مصطلح معنى وجداني من قبل لسانيين آخرين أمثال جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1981)، أيضاً، على الترابطات الوجدانية التي يمكن أن



تكون للكلمات على المتكلم/ الكاتب، وعلى الخصوص ما يمكن أن تعبر عنه بالنسبة للأحاسيس والمواقف الشخصية... إلخ. (الجمل والمركبات أيضاً) (مثلاً: Speak-ing Personally وI Hate You، وYou Idiot). ويعد المعنى الموقفي (Atitudinal Meaning) بديلاً ممكناً هنا، ولكنه يتداخل، أيضاً، بوضوح مع المعنى التعبيري (Ex-pressive Meaning) (انظر كذلك مواكب معنى(Connotation)).

(5) في ما يتعلق بالمعنى العاطفي هناك استعمال للاسم عاطفة (من الألمانية) من قبل بعض اللسانيين للإحالة على المظهر الانفعالي للذاتية (Subjectivity)، أو ما أسماه ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1998) ب «درجة الشحنة الانفعالية» بين المخاطبين، أو المشاركين. وهذا يمكنه أن يتضمن كذلك الأحاسيس، والأمزجة، والنزعات والمواقف. ودراسات الوجدان اهتمت بالواسمات النحوية والمعجمية (Affect Markers)، أو المفاتيح (Keys)، والفوارق بين الأجناس (Genres) (مثلاً، دوغلاس بيبر (Douglas Biber) وإد فينيغان (Ed Finegan) (1989)، أو التغيرات الدياكرونية في الوجدان عبر الحقب (مثلاً، في الكتابة العلمية). (انظر أيضاً الموقف العاطفي (Stance)).

(6) إيقاع وجداني (Affective Rhythm)، ووظيفة وجدانية للإيقاع (Affec-tive Function of Rhythm) تعد مصطلحات تستعمل أحياناً في نقد الشعر للإحالة على الإيقاعات التي تعبر أو توحي بحالات مزاجية أو انفعالية (انظر مثلاً، ديريك أتريدج 1982(Derek Attridge)). وهكذا، يظهر هناك، أيضاً، في الكلام العادي نوعٌ من العلاقة الأيقونية (Iconic) بين الإيقاعات السريعة والإثارة، الإيقاعات البطيئة والجدية أو البؤس. في الأبيات الشعرية لجورج هيربيرت (George Herbert):

I Struck The Board, and Cry'd, No More.

I Will Abroad.

What? Shall I Ever Sigh and Pine?

القلادة (*The Collar*)

فالإيقاع المتقلب يوحي بالتفخيم للمشاعر المتقدة.

ومع ذلك يجب التأكيد أن نفس نموذج الإيقاع يمكن أن يعبر عن تأثيرات مختلفة، وأن الوظائف الوجدانية يجب الحكم عليها (Judged) في ترابط مع المعنى الذي توحي به سمات لغوية في القصيدة.



اللاحقة، إلحاق (Affix, Affixation)

تستعمل اللاحقة (Affix) في المعجميات (Lexicology) للمورفيم الصرفي (Morpheme) أو شكل يمكن إضافتها إلى أساس أو جذر الكلمة، في البداية دائماً (أي سابقة (Prefix))، أو في النهاية (أي لاحقة (Suffix)) لتكوين كلمات جديدة : مثلاً Pre - War ,Kindness .

الإلحاق (Affixation) أو الاشتقاق (Derivation) أدوات منتجة وثمينة لتكوين الكلمات في الإنجليزية من أجل اشتقاق الكلمات من أجزاء الكلام. إنها توجد على نحو شائع في السجلات (Registers) الرسمية والتقنية (قارن Pedes-trian-iz-ation، وDe-Oxyribonucle-ic). في الأداء الشعري (Poetic Diction) للمراحل المبكرة من إدموند سبنسر (Edmund Spencer) إلى القرن التاسع عشر توجد لواحق من قبيل (-En) و(-Be) لتكوين الأفعال (مثلاً، En-Slumber و Be-Dew) و(-y) و (-ed) لتكوين الصفات (مثلاً، Fleec-y، و Honey-ed).

الصوت الانفجاري - الاحتكاكي (Affricate)

يصف هذا المصطلح في الأصوات (Phonetics) الصوت الصامت المنطوق بانسداد تام للهواء المتبوع بإطلاق تدريجي لإنتاج نوع من الاحتكاك .

الأصوات الانفجارية الاحتكاكية الغارية (Afficates) في الإنجليزية هي نموذجياً حنكية لثوية (Palato-Alveolar)، أي أن طرف اللسان يكون في اتصال مع قمة الأسنان لثوي (Alveolar)، ومقدم اللسان يكون صاعداً نحو الحنك الصلب: وهكذا، فـ /tʃ/ تكتب دائماً ch (مهموسة (Vioceless)) كما في Choose، Cheese، و/dʒ/ تكتب دائماً dge أو J (مجهورة) كما في (Jingle–Jangle).

الفاعل، الفاعلية أو منفذ، التنفيذية (Agent, Agentive)

(1) يدل اسم الفاعل أو المُنَفذ في المعجميات (Lexicology) على «فاعل» العمل، مثلاً: Driver وPublisher وCleaner وSmoker/ She Is A Heavy Drinker... إلخ. فمثل هذه الأسماء تلحق نموذجياً بلاحقة الفاعلية، مثلاً (-er)، لكنها لا تحتاج إليها But They Need Not Be، مثل: Coach و Referee.



(2) يحيل مصطلح الفاعل أو المنفذ في النحو (Grammar) على أحد الأدوار الدلالية (Semantic Roles) للأسماء والضمائر (Pronouns) في علاقة بالخبر (Predicate). فالمثير (حي (Animate)) أو فاعل العمل سيتقابل إذاً مع «أداة» (Instrument). أي الأدوات غير حي (Inanimate) التي بواسطتها يتم الفعل. مثلاً: The Princess Opened The Chest في مقابل. The Key Opened The Chest (قارن The Princess Opened The Chest With The Key).

في النحو المعرفي (Cognitive Grammar) لرونالد لنغاكير (Ronald Lan- gacker) (1987)، يتم اعتبار الجملة ديناميكياً كسلسلة عمل (Action Chain) مع قوة نشيطة يتم نقلها من (الفاعل أو «المنفذ» (Agent) إلى الضحية (Patient) (حي (Animate)) أو «أداة» (Instrument). فمثل هذه المفاهيم تكون مستقلة عن البنية التركيبية، ومع ذلك فمن الواضح أن الفاعل (Subject) النحوي يكون دائماً منفذاً (مثلاً، She Took A Train To London). في الجمل المبنية لغير الفاعل يمكن للمركب المنفذي أن يحذف، مثلاً: (The Chest Was Opened By <u>The</u> <u>Princess</u>).

(3) في حالة النحو (Case Grammar) لشارل فيلمور (Charles Fillmore) (1968) تعد الفاعلية أو المنفذية واحدة من بين تصنيفاته الأساسية (انظر مكاني (Locative)، وأداتي (Instrumental)... إلخ). لاعتبار العلاقات الدلالية الكلية بشكل افتراضي، أكثر من الصرفية بين مكونات الجملة.

(4) إن مفهوم الأدوار الدلالية (Semantice Roles) والفاعلية أو المنفذية ذو فائدة وقيمة في التحليل الأسلوبي (Stylistic) للسرديات (Narratives) (انظر مثلاً، روجر فولر (Roger Fowler) (1977). فالسارد والشخصيات يمكن النظر إليهما كمحرضين نشيطين أو معاينين سلبيين وفقاً لما إذا كانوا «فاعلين» أو «ضحايا». الأنذال هم بشكل واضح فاعلون أو منفذون، لكن الشخصيات يمكن بسهولة أن يكون لها أكثر من دور. انظر، أيضاً، السوسيولوجي إرفينغ غوفمان (Erving Goff- man) (1981)، حيث تكون «الصورة» (Figure) «منفذاً» أو شخصية بطلة في مشهد أو حكاية، حتى في السرديات التحاورية العادية.



الإسكندري (Alexandrine)

بيت شعري سداسي التفعيلة (Six-Beat Line) أو (Hexameter) (سداسي التفعيلة) تم إدراجه في الشعر الإنجليزي في القرن السادس عشر بعد النماذج الفرنسية، ولكن لم يتم قبوله أبداً باعتباره صورةً بنيويةً مطردةً كرباعي التفعيلة (Tetrameter) (الرباعي التفعيلة) أو الخماسي التفعيلة (Pentameter)، ربما بسبب طوله غير المألوف. إنه يرد عادةً منعزلاً كجزء من النموذج العروضي (Metrical) للمقطع الشعري (Stanzaic)، مثلاً السطر الأخير للمقاطع الشعرية من **حج تشايلد هارولد** (*Childe Harold's Pilgrimage*) للورد بايرون (Lord Byron) أو **ملكة الجن** (*The Faerie Queene*) لإدموند سبنسر:

Full fast she flies, and farre afore him goes,
/ / / / / /
Ne feeles the thorns and thickets pricke her tender toes

(Book IV, canto vii)

وموسوميته (Markedness) تم التعليق عليها وتوضيحها في مقالة عن النقد (*Essay on Criticism*) لألكسندر بوب (Alexander Pope):

A Needless Alexandrine Ends The Song

That Like a Wounded Snake, Drags its Slow Length Along.

الشعور بالاغتراب أو الاستلاب، أساليب الاستلاب، الأجنبي، الغريب (Alienation: Alienation Devices, Alien)

يحيل الاستلاب بشكل عام على «فعل التغريب» (Estranging) أو «حالة التغريب» (Estrangement). (من الذي يتغرب عنه) (من الذات، والله، والمجتمع... إلخ) بتفاوت حسب التخصص: علم النفس، وعلم اللاهوت... إلخ.

(1) تحيل الاستلاب في النقد الأدبي (Literary Criticism)، على «الثغرة» التي يتم الإحساس بها بين القارئ والشخصية كنتيجة لمنظور خارجي يتم دعمه بكلمات



توحي بالتغريب. وهكذا يكون من الصعب على القارئ أن «يتماثل» مع السيد غرادغريند (Mr. Gradgrind) في الفصل الأول من **أوقات صعبة** (*Hard Times*) لتشارلز ديكنز، مادام اسمه لم يتم تقديمه، وأنه فقط يحيل باتساق على اللاشخص باعتباره «المتكلم». ويمكن مقابلة هذا بالتقمص الوجداني (Empathy).

(2) الاستلاب أو أثر الاستلاب (Alienation Effect) يتم استعماله أيضاً في نظرية الدراما لترجمة مفهوم البعد (Verfremdung) الألماني كما حدده وطوره بيرتولت بريخت (Bertolt Brecht) في الثلاثينات. هنا يتم تعيين الأجهزة المسرحية لإبعاد الجمهور عن العمل (Action) ومن ثم يجب أن يصبح «المألوف غريباً»، وبالتالي ينظرون من جديد للمجتمع الذي ألفوه.

فالتغريب يمكن، كذلك، أن يشمل مؤثرات الإضاءة، وتجمد العمل، حواراً تافهاً... إلخ.

يتأسس تأثير الاستلاب على المبدأ الشكلاني الروسي (Russian Formalist Principle) الخاص بالفن الشعري، ذلك أن وظيفته هي جعل الموضوع الموصوف غريباً، هو اللامالوفية (Defamiliarise) (انظر كذلك التلقائية (Automatiza- tion)، والصدارة (Foregrounding).

(3) تم استغلال أساليب الاستلاب في تخصصات أخرى من أجل نفس الغرض، مثلاً تحليل الخطاب (Discourse Analysis). إن كتابة تحاور عادي في صورة مكتوبة، مثلاً، يمكن أن يبيّن بواسطة مظاهر «قلب» لبنيته التي قد لا تتم ملاحظتها بشكل عادي. (انظر أيضاً (Deidre Burton) (1980)).

(4) صفة الغريب أو الآخر (Alien) كما تمت ترجمتها من (Cuzoj) الروسية، تم استعمالها فرادياً (Idiosyncratically) في عمل الفيلسوف اللغوي ميخائيل باختين في الثلاثينات، لتدل على «الآخر» (Other)، «شخص آخر» (Someone Else's). إنها لا تتضمن بالضرورة «المغرب» (Estranged). لقد اقترح باختين أن الكلمات التي نستعملها بشكل عام هي نصف كلمات شخص آخر (Someone Else's)، وإنّ نقل وتقييم (Assessment) كلمة الآخر (Alien) هو أحد المحاور الرئيسية للكلام (Speech). إن مزج الفردية «Own-Ness» والآخر «Other»، الذي يراه باختين كنوع من الحوار (Dialogue)، يعد مميزاً لخطاب الرواية. فالنسبة إليه يرحب



كاتب النثر بنغمات الآخر وتضمينات أو بظلال المعنى (Connotations) المدمجة في الكلمات المناسبة.

القصة الرمزية (Allegory)

تحيل القصة الرمزية من اليونانية «تكلم بطريقة أخرى» (Otherwise-Speak) على الجنس (Genre) الأدبي المميز حيث لا يكون السردي (Narrative) مجرد سردي (Narrative). فللنص الرمزي مستوىً أو مستوياتٌ من المعنى أكثر من المعنى السطحي، سواء كان سياسياً، أم تاريخياً أم أخلاقياً، أم دينياً... إلخ، كما في قصيدة القرون الوسطى أو القصيدة القروسطوية **بيرس الفلاح** (*Piers Plowman*) أو **ملكة الجن** لإدموند سبنسر. ويمكن النظر إليه كنمط لاستعارةٍ موسعةٍ معنى رمزياً في مقابل معنى حرفي أو الغموض (Ambiguity) (معنى مزدوج/ متعدد). فبينما قد يتم الاستدلال على أن كل الأدب أخلاقي (Ethical)، وأنه يتطلب نوعاً من السيرورة الرمزية للتأويل (Interpretation)، فإن الرمز الخالص هو مضاد محاكاتي (Anti-Mimetical).

فالمستوى السردي ليس دائماً ذا أهمية مثل المستوى أو المعنى القياسي (Analo-gical). والصور الأدبية المتصلة هي حكايات على لسان الحيوانات (Beast-Fables) والأمثال (Parables) و«العبر» (Exempla) (Exemples) في المواعظ (Sermons). فالقصة الرمزية توجد، أيضاً، في التفسير التوراتي وفي الرسم الزيتي.

في بعض الأعمال يمكن أن توجد بعض الأدوات/ الوسائل الصريحة كالتشخيص (Personifications) والأمكنة المجردة (Abstract) والأوضاع (Set-tings): جاينت ديسبير (Giant Despair) وسلوغ أوف ديسبوند (**مستنقع الكآبة** (*Slough of Despond*)) في **رحلة الحاج** (*Pilgrim's Progress*) لجون بنيان (John Bunyan) والخطايا السبع المميتة (Seven Deadly Sins) في **بيرس الفلاح** و**ملكة الجن**. ومع ذلك، فإن النص «السطحي» لا يزود دائماً بمعلومات واضحة لتأويلات أخرى، مثلاً: قصيدة جون درايدن (John Dryden) **أبسالوم وأرشيتوفيل** (*Ab-salom and Architophel*) التي تعد مجازاً هجائياً للحالة السياسية لذلك العهد. هناك اليوم كثير من قرّاء **مزرعة الحيوان** (*Animal Farm*) لجورج أورويل (George Orwells) يجهلون علاقاته مع صعود ستالين (Stalin) للحكم.

كانت القصة الرمزية في القرن التاسع عشر وبشكل متأخر في الواقع مع و. ب.



ييتس، يتقابل دائماً مع الرمزية (Symbolism)، وبشكل سلبي غير مفضل (Unfa-vourably)، على أساس أن الدليل الرمزي (Allegoricalsing) يرتبط بمعنى واحد خاص، بينما الرمز (Symbol) يكون أكثر إيحاءً. لكن الرمز نفسه يمكن أن ينظر إليه على أنه نسقي، ونمط بنيوي للرمزية. لقد فحص مؤخراً بيتر كريسب (Peter Crisp) (مثلاً 2008) ترابطاته مع الاستعارة التصورية (Conceptual Metaphor). وهكذا، فعالم النص (Text World) لرحلة الحاج، مثلاً، يمكن النظر إليه على أساس أنه مبني على الاستعارة التصورية، **الحياة رحلة** (*Life Is a Journey*).

■ الجناس، بيت شعر جناسي استهلالي (Alliteration, Alliterative Verse)

(1) أحياناً وإن كان يؤول بشكل فضفاض على أنه «قافية استهلالية» (Initial Rhyme)، فإن الجناس هو تكرار للصامت الأول في كلمتين أو عدة كلمات.

وباعتباره أداة صواتية متعمدة، فإنه يرتبط غالباً بالأدبي (Literary)، خصوصاً الشعر، واللغة. لكننا نجده أيضاً في المصطلحات الشعبية (Popular Idioms) (مثلاً: Rack and Ruin، As Dead As Doornail، وفي عسر اللسان (Tongue Twisters) (Peter Piper Picked A Peck of Pickled Peeper)... إلخ). وفي اللغة الإشهارية (Guinness Is Good For You). فطليعية الأصوات يمكن استعمالها بالنسبة للتفخيم (Emphasis)، وللمساعدة على التذكر. ففي الشعر يستعمل الجناس على نحو مميز، أيضاً، في التأثيرات المحاكية (Onomatopoeic Effects)، ليوحي عبر قرن الأصوات بما تم وصفه، مثلاً:

While Melting Music Steals Upon The Sky,
And Soften'd Sounds Along The Waters Die

ألكسندر بوب: **اغتصاب خصلة الشعر** (*The Rape of The Lock*)

(2) إن ورود أكثر من كلمتين مجنستين (Alliterated) يبدو موسوماً (Marked) بالنسبة للقارئ المعاصر، وتفخيمياً مفرطاً (Over-Emphatic) أيضاً. بالإضافة إلى ذلك فالجناس الاتساعي كان يستعمل على نحو منتظم كأداة للتماسك (Cohesion) فيما يسمى البيت الشعري الجناسي الاستهلالي (Alliterative Verse) الذي ازدهر في إنجلترا قبل غزو النورمنديين، ثم بعد ذلك في شمال وشرق البلاد في القرن الرابع



عشر (مثلاً، بيرس الفلاح، والسير غواين والفارس الأخضر *Sir Gawain and The Green Knight*). فهذه المقاطع الجناسية (Alliterated) تعد المقاطع المنبورة (Accented) بقوة، وهي أيضاً مرتبطة بالنموذج الإيقاعي (Rhythmic Pattern). بالإضافة إلى ما يمكن أن يعد جناساً متصلاً (Alliteration Continuous) (xxxx) هناك نماذج لجناس مستعرض (Transverse Alliteration) (xyxy))... إلخ.

المدى الذي يكون فيه الجناس في بعض الشعر معبراً (Expressive) هو أمر فيه نقاش. يبدو من الصعب رفض الترابطات في مثل هذه الأبيات:

The Snaw Snitered Ful Snart, That Snayped The Wilde

(السير غواين والفارس الأخضر (*Sir Gawain and The Green Knight*))

(أي أن «الثلج يتساقط بارتجاف وقسوة حتى إنه يقرس الحيوانات البرية» (ترجمة المعنى)).

الجناس كأداة للشكل (Form) تم استغلاله أحياناً في الأدب الحديث من قبل شعراء أمثال جيرار مانلي هوبكنز (Gerard Manly Hopkins)، وو. هـ. أودن، بالنسبة لهوبكنز على الخصوص يأخذ الجناس صورته الدالة بتوارده مع نماذج صواتية أخرى مثل التجانس الصوتي (Assonance)، مثل:

I Caught This Morning's Minion, Kingdom of Daylight's Dauphin, Dapple-Dawn-Drawn Falcon, In His Riding...

العوسق (*The Windhover*)

■ اللثوي (Alveolar)

في الأصوات (Phonetics) هو الصامت الذي يتم نطقه عندما يلامس حد اللسان اللثة (Alveolum) وراء الأسنان العليا، الذي يعد أحد الأجزاء الدالة للفم بالنسبة للصوامت الإنجليزية. وهكذا، فالانفجاريان (Dlosives) /T/ و/D/ يعدان لثويان (Alveolar)، وكذلك الاحتكاكيات (Fricatives) /S/ و/Z/ والأنفي (Na- sal) /N/ (التي يتم التلفظ بها عندما يكون مجرى الأنف مفتوحاً).



■ الغموض ، أضدادي (Ambiguity, Ambivalence)

الغموض معنى مزدوج (أو متعدد): وتعبيرٌ غامضٌ يتوافر على أكثر من تأويل. وللمفهوم مع ذلك، تلميحات خاصة في تخصصات مختلفة.

(1) قد يعتبر اللسانيون الغموض سمة كونية لغوية، مشتركة بين اللغات، وأحد النتائج الحتمية لاعتباطية اللغة، أي غياب التناسب واحد - واحد بين الدوال والمعاني.

فهم دائماً يميزون بين الغموض النحوي (Grammatical) في العبارات أو المركبات أو الجمل (Sentences)، **والغموض المعجمي (Lexical) للكلمات.** فالوحدات الغامضة النحوية تقبل أكثر من تأويل بنيوي: مثلاً (Free Women) باعتبارها دالةً على الأمر (Imperative) في شعار ما يمكن النظر إليها كصفة (Ad- jective) وكاسم (Noun) (ومن هنا التعليق الجرافيتي: أين؟). كان هذا يسمى في البلاغة (Rhetoric) الغموض. ويبرز الغموض بسبب تعدد الدلالة (Polysemy) (يكون للكلمات أكثر من معنى) أو الاشتراك اللفظي (Homony My) (كلمات ذات شكل واحد، ولكن ذات أصول مختلفة). (أحتاج إلى نظارات جديدة) (I Need a New Glasses) يمكن أن تعني شيئاً مختلفاً بالنسبة لقارئ قصير البصر ولمسير حانة يكون الغموض دائماً احتمالياً أكثر منه واقعياً: عادة في الكلام والكتابة، يقود الحشو الصريح الطبيعي والسياق الوضعي أو النفي إلى التأويل المطلوب للرسالة (Message). ويشد انتباهنا عندما تغيب مثل هذه المفاتيح فقط، ورغم ذلك، فإن فك الغموض (Disambiguation) يمكن أن يرد بسرعة عبر إعادة تقييم (Reas- sessement) (مثلاً، Piano Sold to Lady With Carved Legs و Dogs Must Be Carried on Escalator).

(2) لكن عندما يرد الغموض في الخطاب، فيمكن ألا يقبل إذا أعاق التأويل على نحو جدي. إحدى «القواعد» التي أُنشئت من مبدأ التعاون الخاص بالتحاور و(بالكتابة في الواقع)، هي تلك المتعلقة بوضوح المعنى (انظر مأثورة الكيفية (Maxim of Manner)). العناوين الرئيسية للجريدة تكون أحيانا ملتبسةً بهذا المعنى الازدرائي (مثلاً: (British Teachers Amongst Poorest In Europe)). فالغموض بهذا المعنى يتم النظر إليه «كخطأ» في الأسلوب (Style)، مجانس لعدم الوضوح (Vagueness) والإبهام (Obscurity).



في بعض الاستعمالات اللغوية (Registers)، مع ذلك، يمكن للغموض أن يستغل لإحداث تأثير هزلي، خصوصاً في التلاعب اللفظي (Puns). مثلاً، في الأضحوكة، والأحاجي والإعلانات، مثلاً: Buy A House With a Mouse.سمسار الأراضي على موقع الويب والإعلان عن الأسرة (Rest Assured)؛ How Do You Get Down From Elephants? You Don't, You Get It From Ducks.

(3) تم استغلال الغموض، أيضاً، في الأدب (Literary)، خصوصاً في الشعر واللغة، وتم النظر إليه كأحد السمات الخاصة أو المحددة لهذه الأخيرة. لكن القارئ هنا لا يتوقع أن يتم تضليله أو خداعه، أو إضحاكه، أو إغضابه، بل يحتمل مختلف التأويلات في ذهنه ويعطيها قيمةً ذات معنى جديٍ متساوٍ. فالسياق الشعري، بالفعل، لا يقصي دائماً الغموض، بل يمكن أن يبرزه. فالغموض الشعري لا يتضمن التلاعب اللفظي والتركيب المزدوج (Double Syntax)، بل أي تعبير يسمح بتفاعلات بديلة وترابطات. وبهذا المعني فهو يدل على تعدد المعنى، وتمت إشاعته في النقد الأدبي في المقام الأول باعتباره نتيجة لعمل وليام إمبسون (William Empson) (1930).

(4) الغموض بالمعنى الأخير يتم استبداله أحياناً ب الأضدادية (Ambi-valence) كما توحي بذلك خاصية امتلاك أكثر من معنى بقيمة متساوية. فبعض نقاد الأدب، مع ذلك، يرغبون في تقييده أكثر بشكل ضيق إلى معنيين اثنين (قارن Ambo (Both) اللاتينية)، ومن تم ضياع الأمبسونية المفتوحة اللانهائية (Empso-nian Open-Endedness).

(5) في استعمالها العادي، تطبق الأضدادية (Ambivalence)، دائماً، على مشاعر أو مواقف المتكلم (في أحوال كثيرة متناقض)، ويمكنها أن تستلزم الشك، أو المواربة. لكن مثل المواربة (Equivocation)، يمكنها أن توحي بالتباس متعمد، لإخفاء الحقيقة مثلاً.

(6) وبسبب ذلك أصبحت الأضدادية في العملياتية (Pragmatics) تستعمل بشكل مفيد بالنسبة الغموض الوظيفي (Functional): يمكن أن تكون للكلام أكثر من قوة إنجازية (Illocutionary Force) واحدة. وهكذا، ففي **ريتشارد الثاني** (*Richard II*) لشكسبير قام إكستون (Exton) بتأويل كلام بولينغبروك (Bolingbroke):

(Have I No Friend Will Rid Me of This Living Fear?) (V.IV)



على أنه أمر بقتل ريتشارد. وبولينغبروك، مع ذلك، فهو قادر أن يدعي ذلك علناً كأمنية فحسب. (في V.VI).

■ التضخيم، التوسيع (Amplificatio, Amplification)

يحيل التضخيم (Amplificatio) في البلاغة (Rhetoric) على استعمال أدوات وصور تعبيرية (Figures of Speech) من قبيل الإطناب (Periphrasis)، والمناداة (Apos-trophe)، والمبالغة (Hyperbole)... إلخ، لتوسيع وتمديد موضوع سردي أو لتكثيف تأثيره العاطفي.

وقد تم تفضيله كثيراً من قبل كتاب النثر الإنجليز والشعراء، انطلاقاً من العصور الوسطى إلى القرن الثامن عشر مثلاً شوسور (Chaucer) وجون ليلي (John Lyly)، ولم يكن يحدد كي يكون زخرفياً فحسب، ولكن أيضاً لإبراز و«لكسب عطف أو تحريك مشاعر» (توماس ويلسون (Thomas Wilson) (1553)). في الجزء الأول من هنري الرابع لشكسبير يصف السير ريتشارد فيرنون (Sir Richard Vernon) للحسود هوتسبور (Hotspur) كيف أن الأمير هال (Prince Hal) وزملاءه ظهروا في المعركة في سلسلة من التشبيهات (Similes) الموسعة والمبالغ فيها، مما جعله يصيح «كفى، كفي» (IV. I).

(انظر أيضاً أسلوب عالٍ (Grand Style)).

■ الاختلاف الزماني أو التاريخي(*) (Anachronism, Anachrony)

(1) تم استعمال الاختلاف الزمني في الأدب والدراسات السينمائية دائماً للإحالة على حدث أو موضوع فيه قدر من التعارض في التموضع الزماني بالنظر إلى الحقبة الزمنية الموصوفة. وهو مع ذلك ليس مصطلحاً يمكن تطبيقه بشكل مفيد في أدب القرون الوسطى أو مادام يعكس اهتماماً بالنسبة للتسلسل الزمني وللمنظور الذي تم تطويره كثيراً لاحقاً.

إذاً، فإن الشخصيات في القصيدة الإنجليزية القديمة بيوولف (Beowulf)، المدرجة بشكل غير حقيقي في الإسكندنافية غير المسيحية للقرن السادس عشر، تتحدث بسهولة مع الإله المسيحي.

(*) وليس مفارقة تاريخية كما ورد في المعاجم العامة العربية (المترجم).



(2) لقد استعمل البتر الزماني اللغوي (Linguistic Anachronism) أحياناً، وفقاً لجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) للإحالة على نوع من إحياء المهجور (Archaism) الذي بواسطته يتم عن قصد إحياء أو تقليد الصور القديمة للغة، مثلاً *Eftsoons* («Soon Afterwards») و*Wist* («Know»)... إلخ، في **أغنية البحار العجوز** (*The Rime of The Ancient Mariner*) لصاموئيل تايلور كوليريدج (Samuel Taylor Coleridge).

(3) في دراسة السردي (Narrative) ووفقاً لجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)، **يعد المولد الخاص الاختلاف الزماني (Anachrony) مصطلحاً عاماً يغطي أنماطاً من التعارض بين ترتيب الحكاية (Story) المنطقي والترتيب الفعلي لأحداث** الخطاب (Discourse). والنمطان الأساسيان هما استرجاع فني (Analepsis) والتوقع (Prolepsis)، أي «الفلاش باك» (Flashback) و«الاستباق» (Antici- pation). وبهذا المعنى فإن بيوولف (Beowulf) هي بالتأكيد مليئة بالاختلافات الزمانية (Anachronies). فما يمكن أن يكون وثيق الصلة بالموضوع هو مسافة الزمن البعدية والقبلية انطلاقاً من نقطة البلوغ في السرد في أي وقت، أو مدى الاختلاف الزماني (Anachrony). وبشكل أكثر دلالة، يتعلق الأمر، ربما، بوظيفته: التزويد بمعلومة جديدة، وخلق نوع من التشويق سيتم قتل بيوولف (Beowulf) من طرف التنين دون شك، لكن متى وأين، وكيف؟ فالاختلاف الزماني (Ana- chronies) يفيد في كتابة تدفق الوعي والمونولوج الداخلي، مثلاً، لتدل على اللعب المضطرب للذكريات.

■ اللاتتابع/ قطْع/ بتْر الجملة (Anacoluthon)

يستعمل اللاتتابع المشتق (Anacoluthon)، من «تنافر» اليونانية، في البلاغة (Rhetoric) وفي النحو التقليدي للإحالة على المتوالية النحوية التي تبدأ بطريقة، وتنتهي بأخرى، مثلاً: She Was Responsible For-Had To Interview Me.

فهي دائماً توسم كما في الجملة أعلاه بوقف (Pause) (أو قاطعة في الكتابة)، لكن التغييرات في البنية لا تتم ملاحظتها مباشرة بوضوح. إنها جزء من اللاسلاسة الاعتيادية للكلام العرضي، الناتج عن صياغة غير واضحة، وشعور زائد... إلخ، في الجمل الطويلة أو الأكثر تعقيداً، ومن الإخفاق ربما في الاحتفاظ بالبناء المقصود



كاملاً في الذهن. في الحوار الخاص بالروايات والمسرحيات قليلاً ما تظهر اللاتناسقات (Anacolutha) (في الجمع) إلا إذا كانت توحي ببعض الإحساس «الموسوم» (Marked).

(انظر، أيضاً، انقطاع مفاجئ في الجملة (Aposiopesis) والدمج (Blending)).

■ التفعيلة استهلالية ضعيفة/ قطْع ضعيف **(Anacrusis)**

تصف التفعيلة الاستهلالية (Anacrusis) في الدراسات العروضية (Metrical) المقطع غير المنبور (Unstressed) في بداية البيت الشعري، الذي يصلح كنوع من المقدمة العروضية، مثلاً O/ Come, All ye Faithful. والمصطلح البديل هو قافية بدئية (Upbeat).

(انظر Thomas Carper and Derek Attridge 2003).

■ التكرار التتابعي/ المُعاد **(Anadiplosis)**

هو في البلاغة من يكرر إلى الخلف (To Double Back) اليونانية، تكرار (Repetition) الجزء الأخير من سطر البيت الشعري أو الجملة في بداية النص. لقد كان التكرار التتابعي أداةً مفضلةً كثيراً في الشعر الإلزابيتي لربط الأبيات الشعرية (Lines)، ولتقوية تعاقب الأفكار:

My Words I Know Do Well Set Forth My Mind,
My Mind Bemoans His Sens of Inward Smart,
Such Smart May Pity Claim of Any Heart
Her Heart, Sweet Heart, Is of No Tiger's Kind.

(Sir Philip Sidney: *Astrophel and Stella*)

وقد تم استعماله، أيضاً، كأداة لربط المقاطع الشعرية. فالقصيدة الجناسية الإنجليزية الوسيطة (Middle English) بيرل (*Pearl*)، تقدم توضيحاً شاملاً: فمقاطعها الشعرية المئة وواحد مرتبة في 20 مجموعة من خمسة مقاطع (كل واحدة تتضمن 6 مقاطع)، وكل مجموعة موسومة بشكلٍ واضحٍ بتكرار «المفتاح» كلمة يربط الأبيات الأولى والأخيرة في مقاطع شعرية متعاقبة.



في الحوار الدرامي يمكن أن يستعمل بكيفية أكثر حيادية عبر صياغة المتكلم اللغوية (Turns)، لتنشيط كلمات متكلم آخر. ففي **عطيل** (*Othello*) (الجزء iii. III)، يستغل إياغو (Iago) هذه السمة لزرع بذور الشك في ذهن عطيل بخصوص كاسيو:

Othello: Is He Not Honest?

Iago : Honest, My Lord?

Othello: Honest, Ay, Honest.

Iago My Lord, For Aught I Know.

Othello: What Dost Thou Think?

Iago Think, My Lord?

Othello: Think, My Lord! By Heaven, Thou Echo'st Me

As If There Were Some Monster In Thy Thought.

Too Hideous To Be Shown. Thou Dost Mean Something...

■ الاسترجاع فني/ القطع الوظيفي (Analepsis)

هو أحد زوج المصطلحين اللذين قام بتوليدهما جيرار جينيت (Gérard Ge- nette) (1972) للإحالة على الانقطاع في قول الحكاية بالنسبة للسرد «العكسي أو الرجوعي» (Narration) في مقابل استباق (Anticipation) أحداث المستقبل، أي التوقع (Prolepsis). فهذه (التوقفات) للترتيب الكرونولوجي العادي تسمى عموماً (بالاختلاف الزماني) (Anachronies) (فالرجوع الفني) الفني (Ana- lepses) يُفيد بشكل مميز لملء الفراغ لما يبدو الآن على أنه ثغرات (Gaps)، لتوفير المعلومة الضرورية حول الشخصية أو الحدث... إلخ، ويتم في أحوال كثيرة تشكيلها واقعياً في ذكريات الشخصيات والساردين مثلاً، **السيدة دالواي** (*Mrs. Dalloway*) لفيرجينيا وولف (Virginia Woolf). فاسترجاعٌ فنيٌّ (Anelepsis) كثيراً ما يكون سمةً هامةً لبداية حكاية أو فيلم في وسط الأشياء (In Media Res) أي في «الوسط» الظاهر للحكاية.



والاسم البديل من البلاغة التقليدية قد يظهر على أنه تذكر (Anamnesis) (يُذَكر (Remind) في اليونانية). لقد وجده المسرحيون مفيداً، إذا لم يكن أحياناً مسرحياً، وهو أداة لتقديم معلومة ضرورية، في بداية المسرحية على وجه خاص (مثلاً محاورة بروسبيرو (Prospero) مع ميراندا في **العاصفة** (*The Tempest*) لشكسبير (الجزء ii. I).

التفعيلة أنبسط (Anapaest)

تعد التفعيلة (Anapaest) في الدراسة العروضية للبيت الشعري المصطلح الكلاسيكي المماثل للقدم (Foot) أو القياس (Measure) الذي يرتكز على ثلاثة مقاطع، المقطعان الأولان غير منبورين (Unstressed)، والمقطع الأخير منبور، والتفعيلة أو القدم الأنبسطي (Anapaetsic) يمكن تمييزه من دكتيل (Dactyl) (xx /)، مثلاً:

xx / x x / x x / x x /
The Assyrian came down like the wolf on the fold,
x x / x x / x x / x x /
And his cohorts were gleaming in purple and gold.
(Lord Byron: *The Destruction of Sennacherib*)



تكرار اللفظ، الإحالة التكرارية (Anaphora; Anaphoric Reference)

(1) يعد التكرار الذي يعني «حمل الشيء إلى الوراء» «Carrying Back» في اليونانية في البلاغة صورة تعبيرية (Figure of Speech) تتضمن تكراراً (Repe-tition) لنفس الكلمة في بداية جمل متعاقبة، وجمل أو أبيات شعرية (تعرف أيضاً بتكرار الصدارة ((Epanaphora)). فهي توجد في سرد وشعر كل الحقب، ويمكنها أن تنتشر فعلياً لتأكيد تأثيرات وصفية وانفعالية، مثلاً:

<u>The Rain Fell Heavily</u> on The Roof, and Pattered on The Ground...
<u>The Rain Fell, Heavily</u>, Drearily. It Was a Night of Tears.

(تشارلز ديكنز (Charles Dickens): **دوريت الصغيرة** (*Little Dorrit*) الفصل 17).

من الشائع في الخطبة الشعبية السياسية أو الدينية إسناد بنية موضوع، لتبليغ فكرة أو لإثارة أحاسيس قوية، مثلاً:

"… <u>We Shall Fight</u> on The Beaches, <u>We Shall Fight</u> on The Landing Grounds, <u>We Shall Fight</u> In The Fields and In The Streets, <u>We Shall Fight</u> In The Hills, We Shall Never Surrender".

(ونستون تشرشل، حزيران/ يونيو 1940)

(2) يدل التكرار في دراسات النحو والنص (الصفة تكراري -Anapho (ric، بشكل شائع على نمط من الإحالة (Reference) التي هي «نظرة إلى الخلف» (Backward-Looking) في مقابل تكرار ذاتي (Cataphoric) الذي هو «نظرة إلى الأمام» (Forward-Looking)، وهما معاً مظهران مهمان لتماسك (Cohesion) أو ارتباط الخطاب (Connectedness of Discourse) (ميخائيل هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hassan) (1976)).

وهكذا، فضمائر الشخص الثالث (Third Person Pronouns)، (He و She)، وIt، وThey) يتم توظيفها نموذجياً مع إشارة تكرارية (Anaphoric Reference) بالنسبة للأسماء كسوابق (Antecedents) في النص المصاحب (Co-Text):

<u>Little Bo-Peep</u> Has Lost <u>Her Sheep</u>
And Doesn't Know Where To Find <u>Them</u>

فأداة التعريف (The) (Definite Article) وأسماء الإشارة (Demontratives) مثل (That) يمكنها، أيضاً، أن تكون تكرارية، كما في الإنجليزية الشكلية (Formal) أو الشرعية أيضاً، حيث تكون مركبات صريحة مثل: The Aforesaid المذكور أيضاً، (The Former) المذكور أولاً. وصور بديلة (Substitute Forms) من قبيل (Do) و(One) تتجنب التكرار، بشكل مفيد، مثلاً: I Thought You Were Changing Your Car. No, My Flatmate <u>Did</u>. She Found A New <u>One</u>, Actually.

ويمكن، أيضاً، أن ينظر للحذف الإيجازي (Ellipsis) على أنه نوع من التكرارية في سياقات حيث تسبقه البنية «التامة»:

The World's Too Little For Thy Tent,
A Grave (IS) Too Big For Me.

(جورج هيربيرت (George Herbert): المزاج (*The Temper*).



ومع تطور تحليل الخطاب (Discourse Analysis)، واللسانيات المعرفية (Co- gnitive Linguistics) والعملية (Pragmatics)، تمت إعادة تقييم المقاربات الصورية للتكرارية مع التركيز على معالجة الخطاب. وهكذا، وبالاعتماد على جيليان براون (Gil- lian Brown) (1983) وجورج يول (George Yule)، فقد استدل لسانيون مثلي (1996، الفصل 3)، وكاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)، على أن ضمائر الشخص الثالث على الخصوص تحيل ليس على «السابق» لكن على التمثيل الذهني لذات ما (Entity). فالأسماء التامة والضمائر هي لذلك «محيلات ضميرية» (Pro-Referents).

فما يبدو للوهلة الأولى على أنه إحالة تكرارية يرد أحياناً في بداية الحكايات، **والقصائد أو المسرحيات، رغم أنه ليست هناك من الناحية التقنية أية أحداث سابقة** (Antecedents). وبما أنها تقتضي إشارة سابقة، ومن ثم وجوداً، فإنها تساعد على خلق صورة خادعة للعالم (World) الذي يثق به القارئ من الناحية الدرامية، في صلب الأشياء (In Media Res)، مثلاً: He Was Struggling in Every Direction, He Was The Centre of The Writhing and Kicking Knot of His Own Body...

(**استهلال البرق الأسود** (*Pincher Martin*) لوليام غولدينغ (William Golding)).

ومع إمكان «توقع» المعلومة كاملة تكراراً، فإن الضمير يمكن أن يتم وصفه بأن لديه إحالة رجعية (Cataphoric Reference) (لكن انظر هذه المفردة إذا كانت هناك مشاكل).

(3) بعض استعمالات المصطلح التكرارية تكون ملتبسة، ويتم تجنبها، مادامت هذه المعاني يتم التعبير عنها بمصطلحات أخرى. لقد تم استعمالها أحياناً (مثلاً جون لاينز (1979) (John Lyons)) لتشمل الإحالة التكرارية والرجعية معاً، وهو ما جعل المصطلح العام إحالة تكرارية داخلية (Endophoric) يتم تفضيله بطريقة أخرى أحياناً: الإحالة داخل النص أو الخطاب. ويتضمن مفهوم التكرارية لدى كير إيلام (Keir Elam) (1980) إحالة تكرارية خارجية (Exophoric Reference)، أي إحالة خارج النص، داخل سياق الحال (Context of Situation).

■ الحي، التدرُجية/ التراتبية الحيوية (Animate, Animateness Hierarchy)

(1) التمييز الدلالي الثنائي (Binary) الأساسي هو ذاك الذي يوجد بين الكائنات البشرية والحيوانات التي تملك حياةً أو صفة الأحياء (Animacy)، والأشياء التي هي غير حية (Inanimate). وهكذا نتوقع، مثلاً، انتقاء موضوع حي (Animate Sub-



ject) مع الفعل (Smile) (مثلاً، ?Why Is No One Similing)، لكن موضوع غير حي مع (هسهسة) (Sizzle)، (مثلاً، The Sausage Were Sizzling Nicely In The Pan)، ونتوقع أيضاً (استعمال لغوي) (Collocates) (مناسب) للصفات (Stale) (مثلاً، Bread وAir) في مقابل(مثير للمشاكل) (Mischievous) (Child وImp... إلخ).

ومع ذلك، يرد دائماً خرق هذه المعايير أو قواعد الانتقاء (Selectional Rules) في اللغة المجازية، الأدبية والعامة معاً. في التشخيص (Personification) تصبح الموضوعات غير الحية، حية (وكذلك الإنسان)، ويمكن النظر إليها كنوع من الاستعارة (Metaphor) (قارن: The Eye of Needle، وThe Hand of Clock، وInflation Threatens The Economy، و The Pound Suffers... إلخ). وأقل اعتيادية ربما وأكثر درامية هو مصطلح نزع - الحيوية (De – Animation) الذي يبني للمجهول، و«يفقد الحيوية»: الجماعات التي تتم الإحالة عليها كبقية معركة، مثلاً، أو تعزيزات عسكرية.

وفضلاً عن ذلك، فالتمييز بين حي وغير حي ليس دائماً واضحاً. فالتقدم في العلم والتكنولوجيا قد عتم التمييز بين الإنسان والآلة، التي يعكسها الخيال العلمي والاختراع الخيالي: كالأندرويدات (Androids) والسيبورغات (Cyborgs).

(2) أصبح مفهوم التراتبية الحيوية (Animateness Hierarchy) شائعاً من خلال أعمال اللسانيين المعرفيين (Cognitive Linguists) أمثال جورج لاكوف ومارك تورنر (George Lakoff and Mark Turner) (1989) لوصف التوجه نحو التمركز الأثروبولوجي (Anthropocentrism) والتشخيص، المحددين ثقافياً. وهكذا فالأسماء (Nouns) في الإنجليزية يمكن أن تصنف تصورياً في سلم ما من الحيوية، حيث الكائنات البشرية تسبق دائماً الحيوانات، والحيوانات تسبق النبات، والنبات يسبق الأشياء... إلخ. وهو ما يسميه لاكوف وتورنر بالسلسلة الكبرى للحياة (Being)، وهكذا يتم استحضار رتبة العالم القروسطوي والإليزابيثي مع وجود الله والملائكة في القمة. وبعض الاستعارات الشائعة تعكس هذه التراتبية التصورية. يمكن للكائنات البشرية أن «تنخفض درجتها» لتتساوى مع الحيوانات (She's A Pig)، أو حتى مع الأشياء (He's Got a Heart of Stone).



في الإنجليزية تؤثر هذه التراتبية بقوة في انتقاء ضمائر الشخص الثالث: وهكذا، مثلاً، فحيوانات محددة ثقافياً على أنها (أعلى) كالقطط والكلاب والخيول ستتم الإحالة عليها طبيعياً ب (She/ He)، لكن النمل والديدان يحال عليها ب (It) (ما لم يكن التشخيص معقداً كما في أدب الأطفال والرسوم المتحركة) (انظر أيضاً كاتي وايلز (Katie Wales) (1996)، الفصل 6).

هناك اهتمام حديث في إطار النقد الإيكولوجي (Eco-Criticism) يطالب بإعادة تقييم التراتبية ليس مطلقا بسبب تمركزها الأنثروبولوجي وسلم القيم. فقد أسند للدلافين حديثاً وضع (أعلى) كالإنسان بسبب ذكائها وصداقتها. والحيوانات غير الإنسانية (No–Human) تقصى عادة من الاعتبارات الأخلاقية والسياسية. ومن الرصانة تأمل أن الكائنات البشرية تتقاسم 40 % من أدواتها الجينية مع الخس (Lettuces) (روب بوب (Rob Pope 2005a)).

الشذوذ (Anomaly)

(1) مصطلح من المعنى اليوناني (من غير الاسم) (Without Name)، أو «دون تحكم» (Without Control) الذي يغطي كل أنواع التنافر والتعارض الدلالي، فهو يتوقف بالتقابل على مبدأ التصنيف التصوري العادي لسمات العالم المحيط بنا.

ورغم ذلك، فالشذوذ مسموحٌ به، ومستحسنٌ أيضاً في كثير من السياقات، ومن الصعب دائماً تمييزه من بعض الصور التعبيرية (Figures of Speech)، كالاستعارة (Metaphor)، أو(المصطلحات) (Idioms). فجملة She Has Green Ears، مثلاً، يمكن أن يكون لها معنى في كوكب مارس، بينما (She Has Green Fingers) فهي مقبولة تماماً في حديقة ما.

(2) لقد تناول تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1967) بالفعل مصطلح شذوذ كاسم معدود (Count Noun) (أي (Anomalies) في الجمع) للإحالة على ما كان يعرف تقليدياً بالوجوه البلاغية (Tropes) (مثلاً، الاستعارة)، أي أدوات «تخرق القاعدة» (Rule-Violating).

تم استغلال الشذوذ بسبب إمكاناته المتعلقة بشد الانتباه (Attention – Arresting) في تسمية ممارسات مجموعات موسيقى البوب، مثلاً، Arctic Mon-



keys وCodeine Velvet Club، وهو سمة منتظمة لشعر الأطفال عديم المعنى والأحجيات الهزلية:

Q: What Is Grey and Lights Up ?
A: An Electric Elephant.

■ التشابه اللفظي (Antanaclasis)

انظر التلاعب اللفظي (Pun)، والجناس (Paronomasia).

■ التوقع (التوقعي)، بنية توقعية... إلخ. (Anticipation, Anticipatory: Anticipation Structure, etc.)

(1) يتم استعمال (التوقع) (Anticipation) غالباً مع فروق مختلفة في تحليل السرديات (Narratives). إنه حاشية (Gloss) مثلاً بالنسبة لجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) لمصطلح توقع (Prolepsis)، سَرْدُ حدث ما على نقطة مبكرة من مكانها الكرونولوجي الصارم (في تقابل مع (Analepsis) استرجاعٍ فني، سرد حدث على نقطة متأخرة). (انظر أيضاً بتر زماني (Anachrony)). وهكذا؛ فقد كتب ألفرد دوبلن (Alfred Doblin) في *Berlin Alexanderplatz*:

The Boy, Max Rüst, Will Later on Become A Tin-Smith, Father of Seven More Rüsts, He Will Go To Work For The Firm Hallis and Co., Plumbing and Roofing, In Grünau ...

فمثل هذه الأداة، ومع استعمال (Will) التنبوئية، تعد فريدة في التقليد الروائي الأوروبي. فالقراء يبدو أنهم يفضلون عنصر التشويق.

ومع ذلك، فإن (التوقع) من النوع الأقل صرامة من توقع (Prolepsis) جينيت، يرد طبعاً: ما يمكن أن ينظر إليه كأنه إيذانٌ بـ (Foreshadowing)، في غالب الأحيان مع دلالة مواكبةٍ دراميةٍ خاصةٍ «للتنبؤ» (Foreboding). فالأحداث اللاحقة يتم التلميح إليها بشكل دقيق، أو يتم (التهيؤ) لها بمفاتيح يعيد القارئ تقييمها لاحقاً. فاستعمال النبوءة الصريحة هي أحد الأدوات الواضحة. (مثلاً، تلك التي للسحرة في ماكبث (*Macbeth*)).

لقد استعمل سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978) مصطلح ملحق توقعي (Anticipatory Sattelite) بالنسبة «لوحدات» الحكاية التي تتوقع نتائج متأخرة (Later).



(2) يتم بناء التوقع داخل الخطاب غير الأدبي أيضاً. فالمخاطِبون (Addressers) هم باستمرار وعلى نحو متصل مدركون للأجوبة المحتملة لمخاطَبيهم، الذين يجبون بدورهم أن يتنبؤوا بباقي الكلام. فنحن نتوقع تفسيراتٍ، (رفضاً) واعتراضاتٍ... إلخ، ونعلن عن مخاوفنا عبر استراتيجياتٍ توقعيةٍ خاصةٍ (Anticipatory Strategies) (مثلاً، Be- fore You Object; I'm Sorry To Be anuisance, But ...)، وعلى نحو معكوس، كثيرٌ من التداخل والانقطاع يرد في التحاور لأن السامع يستنبط ما سيلي.

إن التوقع أساسيٌ بالنسبة لمفهوم الحوارية (Dialogism) عند الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين. فأي قول يتوقع أو يثير رداً، سواءً في الكلام أم الكتابة. وبالنسبة للمنظر الاجتماعي بيار بورديو (Pierre Bourdieu) فمثل توقع التلقي هذا يمكن أن يثير نوعاً من الرقابة الذاتية أو التلميح (Euphemism): يمكننا أن نلطف ما نقوله. فواسطات اللطف تعد تمظهراً آخر: فما يمكننا قوله من المحتمل أن يكون مهدداً للوجه (Face – Threatening). (انظر بورديو (Bourdieu) 1991).

(3) لقد استعمل كل من جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) مكون/ بنية التوقع (Anticipatory Structure/ Consti- tuent) بالمعنى المتخصص للجميلة التابعة (Subordinate Clause) التي ليست نهائية في الجملة، خصوصاً الجملة المركبة أو الدورية (Complex or Periodic).

المكونات الأخيرة تسمى تذييل (Trailing). الجمل التي لها أكثر من مكون توقعي هي عموماً صفة مميزة للشكلي، وللأسلوب المكتوب، مادام يمكن تأجيل الجميلة الأساسية والقضية (Proposition). والنموذج التركيبي يمكن أن يؤكد نزعة التشويق والحل : قارن الجملة الأولى في **ديفيد كوبرفيلد** (*David Copperfield*) لتشارلز ديكنز:

Whether I Shall Turn Out To Be The Hero of My Own Life,/ Or Whether That Station Will Be Held By Anybody Else,/ These Pages Must Show.

■ مضاد – (الذروة أو) الأوج **(Anti-Climax)**

(انظر تفاهة أسلوب (Bathos)).



مضاد اللغة (Antilanguage)

(1) مصطلح تم توليده من طرف ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1976) للإحالة على كل تنوعات (Varieties) اللغة كاللهجة الفئوية للصوص (Ar-got Or Cant)، واللهجة السوقية للمدارس العمومية (Slang)، واللغة «الخاصة» لرسائل الحب... إلخ، التي تعرف لدى المطلعين الحصريين فقط. إنها تخلق عالماً «بديلاً»، ثقافةً مضادةً، سواءً كعلامة مميزة على المقاومة الاجتماعية، أم السرية أم هما معاً (مثلاً، لهجة الشواذ). فاختلافها يكون في أحوال كثيرة معجمياً أساساً: فمستعملوها يولدون نموذجياً متكافئاتٍ جديدةً بالنسبة لمصطلحات «معيارية»، أو لمفاهيم ذات أهمية رئيسية (مثلاً، Police (Fuzz) وBooty (Ice) وInformer (Grass))، (إعادة المَعْجَمَة) (Re-Lexicalization)). نجد أمثلة واضحة لمضاد اللغة للمتشردين الإليزابيثيين والنشالين نجدها في كتيبات المرحلة من طرف كتاب من قبيل توماس ديكر (Thomas Dekker) وروبرت غرين (Robert Greene): مثلاً، «Teeth» Cheats – Crashing و Cheats (Nose) - Smelling و – Queer Ken (Prison)... إلخ. ويمكن تطبيق المصطلح اليوم على مفردات مواقع الويب الخاصة بالمجتمعات المضادة الافتراضية.

(2) ويمكن للمصطلح، عبر التوسع، أن يطبق على الانحراف (Deviation) اللغوي الجذري، وعلى المولد (Neologism) اللذين يميزان كثيراً مما يسمى مضاد الروايات (Anti-Novels) الجديد، مثل **فينيغَنس وايك** (*Finnegans Wake*) لجايمس جويس، حيث القراء المطلعون قلة.

(3) فضلاً عن ذلك، وعبر نوع من التوسع الاستعاري، فمن الممكن كما استدل على ذلك هاليداي نفسه، تطبيق المصطلح على لغة كل الروايات. وعلى كل الأدب. وكقراء نلج العالم الفريد لإبداع الكاتب، المعبر عنه بطريقة استثنائية: «الأدب هو لغة ومضاد اللغة في آن». (انظر أيضاً روجر فولر (Roger Fowler) (1979)، انظر كذلك أسلوب ذهني (Mind Style)).

ضد التفاعل الحيوي (Antimetabole)

(انظر تقاطع الكلام (Chiasmus)).



عكس الحالة (Antistrophe)

يبدو أن (عكس الحالة) (Antistrophe) (الذي يعني في الدراما اليونانية (Turning About) الدوران حول) يحيل في الأصل على الحركة الراجعة للكورال، التي تمتد من ثم إلى الأبيات الشعرية المغناة في وقت واحد. الحركة الأولى كانت هي المقطع الشعري (Strophe)، والحركة الأخيرة (الكورال واقف لا يتحرك) كانت هي الأيبودة (Epode).

(2) كانت هذه المصطلحات تطبق، أيضاً، على بنية النوع الشعري للقصيدة الغنائية (Ode). (إن عكس الحالة (Antistrophe) هو المقطع الشعري الثاني، أو (Stanza) (مقطع شعري) في نفس الوزن (Metre) كما في المقطع الشعري الأول.

(3) تم استعمال (عكس الحالة) (Antistrophe)، أيضاً، بشكل أكثر عمومية في البلاغة (Rhetoric) بالنسبة للعلاقات المعكوسة أو الموازية، وتكرار (Repetition) الكلمات في رتبة معكوسة، مثلاً:

You Must Say What You Mean and Mean What You Say.

(انظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969). وهناك مصطلحات متصلة كـ ضد (التفاعل الحيوي): (Antimetabole)، (تقاطع الكلام) (Chiasmus)، وتكرار بلاغي (Epanodos)).

(4) لقد تم استعمال مضاد المقطع الشعري بشكل مرتبك في البلاغة بالنسبة لتكرار الكلمة في آخر الجميلات المتعاقبة أو الأبيات الشعرية (يعرف أيضاً بتكرار النهاية (Epistrophe)/ (Epiphora)، مثلاً: قائمة أعمال ريتشارد في **ريتشارد III** لشكسبير (IV – IV)، حيث التكرار يؤكد عنف حرب الورود (War of The Roses):

Queen Margaret: I Had an Edward, Till a Richard Killed Him,
I Had a Harry, Till a Richard Killed Him;
Thou Hadst an Edward, Till a Richard Killed Him,
Thou Hadst a Richard, Till a Richard Killed Him...

وهذا يبين أيضاً تكرار البدء والنهاية (Symploce)، التكرار الابتدائي والأخير.



الطباق (Antithesis)

يقابل الطباق فعلاً الأفكار بمعارضة (المفردات) المعجمية (Lexical Items) في البنية الصورية (للتوازي) (Parallelism).

هناك مثال موسع يقتضي تضاداً (Antonymy) صريحاً يرد عند استهلال **حكاية مدينتين** (*A Tale of Two Cities*) لتشارلز ديكنز:

It Was The Best of Times, It Was The Worst of Times, It Was The Age of Wisdom, It Was The Age of Foolishness ...

كثير من الاستشهادات المشهورة تكون مبنيةً دائماً على طباقاتٍ بارعةٍ أو هجائيةٍ، مثلاً:

Marriage Has Many Pains, But Celibacy Has No Pleasures

(صاموئيل جونسون (Samuel Johnson): **راسيلاس** (*Rasselas*)).

تستعمل الواصلة (But) (Conjunction) هنا كموصول طباقي (Antithetical Conjunct)، وتتضمن واسمات صريحةً أخرى في الخطاب العادي (On The Contrary)، و(By Comparison)، وOn The Other Hand... إلخ.

(انظر، كذلك، تضاد (Oxymoron)، ومفارقة (Paradox)).

الكناية (Antonomasia)

تم استعمال كناية (من «Name Instead» اسم (بدلاً) عن اليونانية)، كمصطلح في البلاغة بالنسبة لاستعمالات لا تزال شائعةً إلى يومنا هذا:

(1) استبدال (عبارة وصفية أو) مركب وصفي (Adjectivale Phrase) أو (عبارة اسمية أو) مركباً سمّي (Noun Phrase) (بها يعرف) باسم العلم (Proper Name)، مثلاً: The Iron Duke بـ (The Duke of Wellington)، وThe Virgin Queen بـ (Elizabeth I).

ويرد بكثرة في الأداء الشعري (Poetic Diction): قارن **ترنيمة المحنة** (*Hymn To Adversity*) لتوماس غراي:



Daughter of Love, Relentless Power,

Thou Tamer of The Human Breast...

وفي اللغة الدينية، مثلاً: The Almighty (God) وThe Prince of Darkness (Satan).

يمكن، أيضاً، أن يتحقق في التابو اللفظي (Taboo)، حيث العبارة الوصفية أو المركب الوصفي أو التورية (Euphenism) يتم تعويضها باسم الأشياء المبجلة أو التي تتم خشيتها، وبالأرواح... إلخ. مثلاً اليومينيديات (The Euminides) (اللطيفة منها) بالنسبة للأرواح اليونانية والأرواح المنتقمة.

(2) استعمال اسم العلم جنسياً كاسم عام للإحالة على طبقة أو نوع، مثلاً: He's a Casanova. فكثير من أسماء العلامات التجارية قد أزيلت عنها الصفة (De-Pro-perized) على نحو شائع بهذه الكيفية في الملفوظ العادي، مثلاً: Biro، وHoover، و Google (الفعل).

التضاد (Antonymy)

تم ترسيخ تضاد في الدلالة للإحالة على تقابلات معنى الكلمة، خصوصاً في الصفات (Adjectives)، ولكن في الأسماء أيضاً، والأفعال أحياناً.

هناك أنواع مختلفة من التضاد، والأكثر شيوعاً يتضمن تقابلات تدرجية (Gra-dable)، مثلاً: (Very) Hot/Cold. والأضداد المقرونة (Conjoined Antonyms) من هذا النوع تعد خاصية للبيت الشعري الشائع كتعابير توحي بالاحتواء، أو «أي أحد»، مثلاً: Young و Old، وHigh, Low وStreets Wide and Narrow.

وهناك أضداد غير متدرجة (Ungraded) (تسمى أيضاً تكامليات (Comple-mentaries) وتكاملية (Complementarity). فهنا التقابل يجب أن يكون «إما وإما» مثلاً: Alive/Dead، و Female/Male... إلخ. فأن تكون ميتاً ليست هي أن تكون حياً (غير تدرجية)، بينما غير حار (تدرجية) يمكن أن تكون حار كثيراً وبارداً.

وهناك نوع آخر من التضاد يوجد في ما يسمى بالمقلوبية/ زوج مقلوب (Converse Pairs/ Converseness) أو مقابلات علاقية. فاشترى (Buy) مثلاً، يؤكد باع (Sell) المقلوبة، وأن تكون أباً (يقتضي) أيضاً أن يكون لك طفل.

فبإمكان عدد من الكلمات أن تستعمل (كتضادات) في ما يمكن أن يعتبر كتضاد



سياقي(Contextual Antonymy)، مثلاً Look و Act في الجملة الطباقية: She Looks Like an Angel, But Acts Like a Little Devil.

في المقطع الصوتي (Sound-Lite) التالي للوزير الأول ديفيد كاميرون (David Cameron)، تتم تقوية التضاد الطباقي بواسطة التجانس الصوتي (Consonance) وبإيقاع ضعيف:

«What Matters Most To a Child's Life ChoicE Is Not The Wealth of Their Upbringing But The Warmth of Their Parenting».

فكثير من الأضداد يتم تحديدها ثقافياً، مثلاً: Tall أو Regular بالنسبة لـ«Small» في مقابل Grande أو Large بالنسبة للكابتشينو في المقهى (انظر أيضاً ليسلي جيفريز (Lesley Jeffries) 2010 بخصوص المعنى المتعارض (Oppositional Meaning). (انظر أيضاً تضاد (Oxymoron). انظر، أيضاً، د. أ. كروز (2000) (D.A. Cruse) .

■ الإسقاط البدئي (Aphesis)

هو في البلاغة نوع من الترخيم (Elision) أو سيرورة اختزال (Clipping)، حيث يحذف المقطع الاستهلالي للكلمة. والمصطلح الأقل شيوعاً هو (Aphaeresis) الإسقاط بدئي، حيث يخصصها **معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*) للنقص المؤقت الخاص أكثر من الفقدان التدرجي للإسقاط البدئي (Aphesis)).

ولضرورات عروضية، فهو يوجد دائماً في «اللغة الشعرية» (Poetic Language) (مثلاً: Twixt '(be) و Gainst'(a)، وأحياناً يوسم بفاصلة عليا (Apostrophe) في النص المكتوب). ومع ذلك، فهو شائع أيضاً في الملفوظ اللارسمي، لاقتصاد الجهد (مثلاً، Phone (Tele)، Plane (Aero)) وبالنسبة لبعض الكلمات مثل (Bus)، فإن الصورة التامة (Omnibus) لم تعد مستعملة كمناوب شكلي (Formal Alternative).

(انظر كذلك جزم (Apocope)، وترخيم وسطي (Syncope)).

■ المأثور (Aphorism)

(1) المأثور (قول) بليغٌ أو حكمةٌ تعبر عن حقيقة عامة أو مثل سائر حول طبيعة (الإنسان). فهي دائماً موسومة بالزمن الحاضر كما عند ألكسندر بوب:

A Litte Learning Is Dangerous Things,



Drink Deep, or Taste Not The Pierian Spring.

مقالة عن النقد (*An Essay on Criticism*)

اللاشخصي (والرسمي) يعدان خاصيتين لعدد من الآداب القديمة ويظهران دائماً في مقالات النثر للقرنين السابع عشر والثامن عشر، وأعمال الفلسفة من كونفوشيوس إلى فيتكنشتاين. في الرواية كما لاحظ ذلك روجر فولر (Roger Fowler) (1977)، يعد علامة على المؤلف السارد المقحم أو الإقراري (مثلاً في أعمال هنري فيلدنغ وجورج إليوت).

(2) تحيل الجملة المأثورة (Aphoristic Sentence) في النحو (Grammar) على نمط الجملة الصغرى (أي ليس لها فعل متصرف) حيث يوجد بناءان متكافئان أو متوازيان: كما في الأمثال Easy Come, Easy Go، و First Come, First Served.

وأحياناً، يتم النظر إلى المأثور كنمط جملة غير منتج، وهو مع ذلك شائع في الملفوظ العادي والعناوين الرئيسية للجرائد (مثلاً: (No Pain, No Gain)، و(No Scan, No Flight).

■ الجزم (Apocope)

يحيل الجزم في البلاغة (من اليونانية (Cutting Off) (قطْع)) على الحذف أو الترخيم (Elision) للمقطع/ المقاطع الأخيرة للكلمة، كما في الأداء الشعري، مثلاً (Often). ويمكن أن يطبق بشكل مفيد على الاختزال (Clipping) في الملفوظ اللارسمي والكتابة بكلمات مثل (isement) (Vert) Ad، وPhoto (graph)، و Goss (ip).

(انظر أيضاً الإسقاط البدئي (Aphesis)، وترخيم وسطي (Syncope)).

■ التناوب الصوتي (Apophony)

يعرف أيضاً، كتدرج للصائت (Vowel Gradation)، أو مجاورة صوتية (An-tiphony)، ويحيل على التنوع في الصوائت (Vowels) حيث تظل صوامت (Conso-nants) الكلمة أو المقطع ثابتة:

(1) في الكلمات المنتمية تقريبا لنفس الحقل الدلالي (Semantic Field) (مثلاً: Top و Tip و Slot و Slit).



(2) في المؤلفات (Compounds) مثل Flip-Flop، و Tick-Tock، و Pitter-Patter، حيث يرمز تناوب الصوائت إلى تناوب حركة أو صوت (يعرف أيضاً بتأليفات متناوبة حركياً (Ablaut-Combinaisons)، والمصنفة عموماً كمضعفات (Reduplicatives) من طرف راندولف كويرك وآخرين (.Randolph Quirk et al) (1985).

(3) بين الكلمات في البيت الشعري (ذات) التأثيرات التعبيرية (Expressive): ما يسميه جيرار مانلي هوبكنز (Vowelling off)، وهي أداة تم استغلالها كثيراً في شعره بالموازاة مع الأدوات المتصلة بالجناس (Alliteration) والتجانس الصوتي (Assonance)، مثلاً:

... Throned Behind

Death With A Sovereignty That <u>Heeds</u> but Hides, <u>Bodes</u> But Abides...

(**حطام الدوتشلاند** (*The Wreck of The Deutschland*))

(انظر، أيضاً، قافية نظير (Pararhyme))

ويبدو أن (Antiphony) كسمة معجمية تقترن بما يسميه اللغويون بتناوب حركي (Ablaut)، الظاهرة النحوية الهندوأوروبية القديمة التي ظلت حية في اللغات الجرمانية لتناوب الصائت عامة وذلك للإشارة إلى مختلف مقولات الأفعال غير القياسية، مثلاً: Ring, Rang, Rung.

■ الحيرة، المأزق (Aporia)

(1) من اليونانية (مسار غير سالك (Impassable Path))، وهو مصطلح يصف في البلاغة لحظة تأنٍ وترددٍ من جهة المتكلم عندما يصادفه على الخصوص مشكلٌ أو لغزٌ يتعذر حله ظاهرياً. فمناجاة الذات المشهورة لهاملت (To Be or Not To Be) (أكون أو لا أكون) في الفصل iii، تقدم مثالاً موسعاً ملفتاً للنظر.

(2) فهذه المناجاة الذاتية تبين، أيضاً، في سيرورة التفكير المنطقي لهاملت، انبعاث المصطلح في النظرية التفكيكية (Deconstruction Theory)، بمعنى المأزق النصي (Textual Impasse)، أو المفارقة (Paradox)، لحظة عندما لا يفسد فيها المنطق.

يمكن أن يحيل أيضاً على التضارب أو الثغرة بين المعاني الحرفية والمجازية



للملفوظ أو الجملة، عندما يكون معنى النص حقاً غير محسوم فيه، و(Aporectic) (يكون احتمالياً أو أضدادياً كثيراً (Ambivalent)). وهكذا، بهذه الطريقة فالجملة الأخيرة في أعراس العنصرة لفيليب لاركين (فان) صورة وابل المطر تقاوم إغلاق (Closure) القصيدة:

We Slowed Again,
And As The Tightened Brakes Took Hold, There Swelled
A Sense of Falling, Like An Arrow-Shower
Sent Out of Sight, Somewhere Becoming Rain.

(انظر، كذلك، بول دومان (Paul De Man) (1979)، وجاك ديريدا (Jacques Derrida) (1993).

انقطاع مفاجئ في الجملة (Aposiopesis)

مصطلحٌ بلاغيٌ ((To Be Silent) تكون صامتاً في اليونانية) خاص بالتوقف الفجائي للملفوظ قبل أن يكتمل، دائماً في أوقات الانفعال (مثلاً، ..... What The).

ففي التدفق الطبيعي للخطاب الأدبي يكون الانقطاع الفجائي للجملة (Apo-siopesis) نادراً، لكنه يكون موسوماً (Marked) عندما يظهر. يستعمل شكسبير مصطلح (Abruption) (الانقطاع المفاجئ) في ترويلوس وكريسيدا (*Troilus and Cressida*) (الفصل ii. iii) عندما تقطع كريسيدا فجأة حديثها بحياء. هناك مثالٌ ملفتٌ يساعد على تشكيل ذروة رواية **غاتسبي العظيم** (*The Great Gatsby*) لسكوت فيتزجيرالد (Scott Fitzgerald)، بما أن السارد نيك كاراواي (Nick Carraway) يلخص مطامح غاتسبي، كما لو أن الجملة غير المنتهية تحدث الأمل، والغرور أيضاً لأحلام غاتسبي:

Gatsby Believed In The Green Light,The Orgastic Future That Year By Year Recedes Before Us. It Eluded Us Then, But That's No Matter-Tomorrow We Will Run Faster, Stretch Out Our Arms Further... and One Fine Morning –
So We Beat On, Boats Against The Current, Borne Back Ceaselessly Into The Past.

(انظر، أيضاً، تعليق (Anacoluthon)).



■ (الالتفات/ أداة تدل على حذف أو ملكية أو مناداة، فاصلة عليا **(Apostrophe)**

جوهرياً من نفس المعنى الأصلي اليوناني يرسل (Send off)، وينصرف (Turn Away)، للفاصلة العليا اليوم معنيين أو(وظيفتين) اثنين مختلفين تماماً:

(1) إنها تستعمل بشكل شائع للإحالة على علامة الترقيم الخاصة بالترخيم (Eli-sion) في الكتابة اللارسمية، لكن ليس في الرسائل النصية (مثلاً،Can't)، وللإشارة إلى الملكية (Possession) (مثلاً Grandma's Hat).)يجب تفادي ما يسمى بجمع الخضري (Greengrocer Plural) التي توجد في الإعلانات كما في (Cabbage's) (كرنب).

(2) تعد الفاصلة العليا صورة بلاغية مألوفة (Rhetorical Figure) في اللغة الشعرية والدرامية التقليدية. وقد بدأت في انصراف الخطيب عن جمهوره المباشر ليخاطب شخصاً آخرَ، سواء بحضوره الجسدي أم لا. فهي إذن تعني مخاطبة منادى (Vocative) (غائب)، أو شخص ميت أو لموضوع غير حي (Inanimate) أو خاصية. كما لو أنها مشخصة. فهي تبتدئ غالباً ب ! O (انظر أيضاً تشخيص (Prosopo-poeia). لم تعد موضةً في الخطابة أو الشعر، لكنها محببة لدى الشعراء الرومانسيين في مخاطبة الجرار (كيتس القبرة لشيلي (Shelley)) وحتى المجراف (ووردسوو(ث) (Wordsworht)). فالفاصلة العليا هي نموذجياً تعجبيةٌ وانفعالية، وهي ملفتةٌ للنظر على نحو خاص في مناجاة الذات (Soliloquy)، أو في مستهل القصائد، مثلاً:

Busie Old Foole, Unruly Sunne,
Why Dost Thou Thus,
Through Windowes, and Through Curtaines Call on Us?

(جون دون (John Donne): طلوع الشمس (*The Sun Rising*)).

(انظر، أيضاً، باربارا جونسون (Barbara Johnson) (2008)).

■ عطف البيان/ البَدَلُ **(Apposition)**

يستعمل البدل عادة في النحو للإحالة على متوالية الوحدات دائماً (العبارات أو المركبات الاسمية (Noun Phrases) مع إحالة مماثلة ووظيفة نحوية، مثلاً (Tom, The Piper's Son, Stole A Pig).



يتم فصل (العبارة البدلية) (Appositional Phrase) عادةً بنقط في الكتابة، أو بوحدة نغم فاصلة في الكلام. وله عدة وظائف: يزود، (نوعاً من ما بعد النعت) (Postmodification)، بمعلومة إضافية أو بوصف عبر التعيين (The Author, Katie Wales)، والتسمية (Katie Wales, The Author)، والشرح، وإعادة الصياغة... إلخ. تكون العبارة المرتكزة على العنوان واسم العلم شائعة في الصحافة، مثلاً: The Local National Lottery Winner,Vera Bloggs, 44 Year-Old Mother of (Two ...

غالباً ما يتم وسم البدل صراحةً بواسطة واسمات بدلية (Apposition Markers)، أو أدوات الوصل (Connectives) من قبيل Namely، و That Is، وi.e.، و That Is To Say، و Or Rather... إلخ، خصوصاً في (الاستعمالات اللغوية) (Registers) يكون الوضوح والجلاء مهمينان (مثلاً، مقالات علمية، تقارير رسمية).

(انظر، أيضاً، شارل مير (Charles Meyer) (1992)).

■ الملائمية أو المناسبية، شروط المناسبية (Appropriateness: Appropriateness Conditions)

كانت المناسبة التي تدل عموماً على الملاءمة (Suitability)، مفهوماً منتشراً في النظرية الأسلوبية منذ العصور الكلاسيكية، وامتدت إلى السوسيولسانيات والمقاربات الوظيفية (Functional) لدراسة اللغة.

(1) (مناسبية) (Appropriateness) أو ملاءمة (Propriety) (هما) الصورة والأسلوب للموضوع كان ينظر (لهما) كمزية في البلاغة منذ أرسطو وما بعده. فتحقيقها الأكثر أهمية هو في مفهوم اللياقة (Decorum)، مذهب الملاءمة (نفس الجذع اللاتيني) في الأسلوب والصورة ، والمحور، والوصف (Characterization)، والجمهور... إلخ.

(2) (المناسبية)، أيضاً، مظهر مهم للغة غير الأدبية، ومصطلح (استعمال لغوي) (Register) قد تم استعماله بمعانٍ مشابهةٍ جداً للياقة (الأدبية). إنها جزء من قدرتهم التواصلية (Communicative Competence) إن المتكلمين الفطريين واعون أن بعض أنواع اللغة أو التعابير تعد أكثر ملاءمة أو فعالة في بعض الحالات أو في بعض الوظائف أكثر من أنواع أخرى (مثلاً اللهجة السوقية (Slang) في الملفوظ الرسمي، أكثر من



الوثيقة القانونية)، (انظر كذلك مقبولية (Acceptability). يمكن أن تبدو اللغة غير المناسبة غير ملائمة، بل عدوانية/ مزعجة (Offensive) (مثلاً توبيخ الطلاب كما لو أنهم في مدرسة حضانة). التواصل عبر الإنترنت قد طور قواعد المناسبة الخاصة به أو أخلاقيات الإنترنت (Netiquette)، وهكذا فتراشق (Flaming) الرسائل الانفعالية والفظة تكون مثبطة. يمكن لسمات اللغة التي تعتبر مناسبةً في أحوالَ كثيرةٍ أن تصبح تواضعية (Conventionalized) في بعض الحالات طوال عصور الزمن (مثلاً، الصياغات (Formulas) في التعزية، ورسائل العمل التجارية، والدعوات... إلخ).

(المناسبية) باعتبارها مفهوماً عملياً في اللسانيات قد عوض المفهوم القديم للسلامة (الصحة) (Correctness).

(3) في نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) تقع المناسبة والقدرة تحت مصطلح شروط المناسبة (Appropriateness Conditions). وهي الأنواع المختلفة للقيود (العملية) (Pragmatic) التي يجب تأديتها حتى يتسنى للقول (Utterance) أو لفعل الكلام إتمام هدفه التواصلي. (انظر كذلك شروط (اللباقة) (Felicity Condi-tions). وهكذا، عند إصدار أمرٍ أو إقامة طلب، فإن المتكلم يجب أن يكون لديه وضع مناسب أو سلطة لفعل ذلك، وفي السياق (Context) المناسب.

في الرواية أو المسرحية قيود المناسبة مثل هذه يجب عادة أن تخلق من جديد من لدن الكاتب عند بناء الحوار (Dialogue) الذي يخضع نفسه لحكم القارئ المتعلق بالمناسبة الأدبية والورود المحوري (انظر **(1)** أعلاه).

■ إحياء (المهجور) **(Archaism)**

إحياء (المهجور) (Archaism) وصِفَتُه المشتقة (المهجور) (Archaic) يعكسان الوعي بتغيير اللغة، وينتسبان إلى زمرة المصطلحات التي تصنف من بَيْد (Obsoles-cence)/ مهجور (Obsolete) إلى «تجديد» (Innovation)/ تجديدية (Innovatory).

إحياء المنبوذ هو الاحتفاظ أو بقاء السمات اللغوية التي لم تعد شائعةً، غالباً في التنوعات (Varieties) التي هي نفسها «نادرةٌ» (Unusual) بطريقة ما. وهكذا، فإحياء المنبوذ والسمات النحوية المنبوذة توجد عادة في اللهجات (الإقليمية) (Re-gional Dialects). وتوجد، أيضاً، في لغة الطقوس الدينية (Forthwith وYe و Thou، وTakest... إلخ)، رغم أنه قد تم حذفها الآن (الأمر فيه خلاف) من الصيغ



المراجعة للكتاب المقدس، وكتاب الصلاة. فهي ترد، أيضاً، في اللغة القانونية (مثلاً، Hereunder ،Aforesaid, Witnesseth)، وفي حالات لغوية محافظة واحتفالية على نحو مميز. وهكذا، فمن الصعب فصل إحياء المنبوذ عن الكلمات النادرة أو الشكلية (مثلاً، Cavalcade في تقرير حول الزواج الملكي). هذا أمر صحيح بشكل خاص في اللغة الشعرية (Poetic Language)، حيث كان المنبوذ على الأقل حتى بداية القرن العشرين جزءاً غير مقبول من الاستعمال الشعري (الفصيح أو المعياري)، كما الفاصلة العليا (Apostrophe)، والتشخيص (Personification) والأداء الشعري (Poetic Diction)، مثلاً:

__Thou__ Still Unravished Bride of Quietness,
Thou Foster-Child of Silence and Slow Time,
Sylvan Historian, Who __Canst__ Thus Express
A Flowery Tale More Sweetly Than Our Rhyme.

جون كيتس: (**قصيدة غنائية لجرة يونانية** (*Ode on A Grecian Urn*)).

(2) إحياء (المهجور) في الشعر يصبح صعباً بواسطة عامل إضافي يعكس التمييز الدقيق في معنى المصطلح نفسه. فبالنسبة إليه يمكن أن يعني ليس فقط الاحتفاظ بما هو قديم، ولكن محاكاته: ليس البقاء لكن ليس الإحياء حيث الصفة المناسبة هي (Archaistic). (قارن أيضاً (Archaize)). وهو ما يعرف أيضاً بإحياء المنبوذ اللغوي (Linguistic Anachronism). فعدد من الشعراء من إدموند سبنسر وما تلاه (وربما بعيداً إلى الوراء كلزامون (Lazamon) في القرن الثاني عشر) قد أحيوا عن قصد كلمات من قبيل Eld (Age)، و Quoth (Said) عند إعادة إحيائهم للعصر الماضي (مثلاً ملكة الجن، أو لإحيائهم لنوع جديد كالشعر الرعوي (مع ترابطاته الريفية الإضافية). وهناك باعثٌ آخر هو محاكاة لغة الشعراء الماضيين: محاكاة سبنسر لشوسور، ومِلتون (Milton) لسبنسر. فإحياء المنبوذ مثل هذا نجده، أيضاً، في القصة (Fiction) التاريخية.

■ الطراز البدئي، النموذج الأصلي (Archetype)

من المعنى اليوناني «نموذج أصلي» ويقترب في المعنى من النمط النموذجي (Prototype)، فهذه الكلمة تستعمل في أحيان كثيرة بشكل غير فصيح للإحالة على شيء «نموذجي» (Typical) أو المثال المثالي. ومع ذلك، ففي النقد الأدبي تقترن



الكلمة بشكل خاص بعمل نورثروب فراي (Northrop Frye) (1957) الذي حدد الوحدات المتكررة، والصور شبه الأسطورية، والرموز والموضوعات في الأدب، والدلالة الكلية، وإدماج نص مع آخر والذي بواسطته يتحدد القراء بكيفية أقل وعياً: دورة الفصول والشيخوخة.

النقد النموذجي البدئي (Archetypal Criticism) من هذا النوع مدين لعمل الأنثروبولوجي السير جايمس فريزر (Sir James Fraser) عند منعطف القرن الثامن عشر وعالم النفس كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung)، خصوصاً نظريته المتعلقة (باللاوعي الجمعي) (Collecitve Unconscious). فبالنسبة ليونغ **(فإن) الأحلام كما الأدب يستعملان عالمياً الطرازات البدئية الأساسية: قمم الجبال،** والأبراج، وأودية النهر، وهي نظرية تم استغلالها كثيراً من طرف جايمس جويس في عمله الأخير (الرؤية - الحلم) **فينيغَنس وايك**.

■ اللهجة الفئوية (Argot)

تحيل لهجة فئوية (Argot)، المقترضة من الفرنسية (لكن مصدرها غير معروف)، على الاستعمالات اللغوية الخاصة ببعض الجماعات من الناس (دائماً ضد المجتمع) كاللصوص. وكلمات من قبيل (Porridge) و(Stir) الخاصة (بعقوبة) السجن أصبحت معروفة بشكل شائع.

تستعمل كل من(لهجة خاصة) (Jargon) ولهجة سوقية (Slang) أحياناً بشكل مرادف للهجة فئوية (Argot)، لكن لهجة سوقية (Slang) تطبق بشكل مفيد في الاستعمالات غير الفصيحة لكل المتكلمين الأصليين، (ولهجة خاصة) (Jargon) تطبق وبشكل أفضل في المفردات التقنية للمهن والتخصصات (مثلاً Stylistics (أسلوبيات)). ومن المسلم به ليس من السهل دائماً إقامة فروقٍ بينها. هل اصطلاح زمرة «النخبة» من «القراصنة» الذين يقتحمون أنظمة الحاسوب للناس الآخرين (يشكلون لهجة خاصة) (Jargon) أم لهجة فئوية (Argot)؟ (مثلاً، تمت تسمية رتب القراصنة ب Novice (المبتدئ) وStudent (التلميذ) وTourist (السائح) وCrasher (المتطفل) وThief (اللص)).

(إن مصطلح) ضد اللغة (Anti-Language) (هو) مصطلح تقني يتجه نفسه



إلى تعويض لهجة (Argot) في دراسة اللغة في الوقت الحاضر، تماماً كما تتجه لهجة فئوية (Argot) إلى تعويض المصطلح القديم لهجة حرفية (Cant).

■ أداة (Article)

تحيل الأداة (أرتيكولوس (Articulus) يقرن (Joint) في اللاتينية) على طبقة صغيرة من الوحدات النحوية التي تعمل وحدها كنعوت (Modifiers) للاسم (Noun) والتي تشير ببساطة إن لم يكن بشكل دال إلى التعريف (Definiteness) أو تنكير (Indefiniteness) الاسم. والأداتان الأكثر أهمية هما «The» المعرفة (Definite) و (a) غير المعرفة، اللتان تكونٍ وظائفهما النصية الأساسية هي الإشارة سواء إلى أن الاسم «(عرف)» مسبقاً (معرف)، أو أنه يعرف لأول مرة (غير معرف). (انظر أيضاً معطى (Given) في مقابل (جديد) (New). مثلاً: A Documentary on London's Police Was Released Today. The Film Will Be Shown In Local Youth-Clubs.

ومع ذلك، مادام للأدوات معنى معجميٌّ صغيرٌ، فإنها في بعض السياقات يمكن أن تحذف بسهولة لربح الفضاء أو الزمن، مثلاً، العناوين الرئيسية للجرائد، وتدوين ملاحظات، والرسائل النصية... إلخ.

تسمى الأدوات أحياناً محددات (Determiners) مع أن المصطلح يستعمل، أيضاً، جنسياً للإحالة على طبقة واسعة من الوحدات التي «تحدد» وضع الاسم بطرق مماثلة (مثلاً، This وThat)، ولكن التي يمكن استعمالها بمرونة أكثر من الأدوات المناسبة (كالضمائر، مثلاً، (Pronouns)).
(انظر كذلك إحالة عامة (Generic Reference)، وأداة صفر (Zero Article)).

■ المخاطَبة المباشرة، جانباً، على انفراد (Aside)

(1) تقليد درامي ومسرحي حيث يتوجه الممثل لمخاطبة الجمهور مباشرة.

المخاطبة المباشرة (Asides) تكون دائماً انفعاليةً أو سخريةً، تعمل (كتعليقات على العمل (Action) أو تزود بحوافز واضحة. ورغم أنه يمكن مناقشة كونها «تكسر الإطار» (Break Frame)، وتهدم وهم المحاكاة (Mimesis)، صحيح أيضاً أن الجمهور يصبح متورطاً في المسرحية، وليس مجرد متفرجٍ سلبي. ورغم أنه تسويغ (Li-



cence) لم يعد مستعملاً بكثرة في «الدراما الطبيعياتية» (Naturalistic) الحديثة، فإنه يستغل أحياناً في الأفلام، مثلاً: ألفي (Alfie) وشيرلي فالنتين (Shirley Valentine).

(2) توجد المخاطبة المباشرة، أيضاً، في تحليل الخطاب (Discourse Analysis). فمثل جانب الدرامية، هناك جانب تحاوري (Conversational Aside)، أو ما أسماه جون ويلسن (John Wilson) (1989) (بالمهجور) (Outmode) لا ينتمي إلى التبادل نفسه، وإن هناك دائماً تغييرًا مميزًا في النغم أو جودة الصوت، لكن يبدو أن المحللين ينظرون إليه كنوع من المخاطبة الذاتية من طرف المتكلم، مع هدفٍ صغيرٍ جداً ما عدا ما في الإشارة اللغوية (Phatic)، وملء الثغرة (Gap-Filler) (مثلاً: Let's See What We've Got، Oh Come On, Why Not?).

ويمكن للمخاطبة المباشرة التعليقية (Commentative Asides) بواسطة المستمعين (التي تشبه) ذاك الذي في الدراما، أن يرد في التحاور، ولكنه يمكن في غالب الأحيان أن يبدو تهكمياً (مثلاً، Oh No, Not That Joke Again). قد يلتفت الوسطاء الروحانيون في الفضاءات العامة (إلى جانب من مخاطبة) «مرشديهم الروحيين».

■ المظهر (Aspect)

(1) تصنيف نحوي يطبق على الأفعال (ويحيل) على طرق خاصة لإظهار القيود الزمنية للنشاط (Activity) أو الحدث. في الإنجليزية (الفصحى) فإن نوعي المظهر اللذين يوسمان شكلياً (العبارة الفعلية) أو المركب الفعلي هما:

(أ) التدرجي (Progressive) الذي يشير إلى ما إذا كان العمل في تدرج: be + ing: she is Changing the Gearbox)

(ب) المكتمل (Perfect) والتام (Perfective) الذي يشير إلى ما إذا كان العمل تاماً (Completed) (have + ed/en: She has Changed the gearbox).

من الصعب فصل (المظهر) عن الزمن (Tense)، الصنف الفعلي الذي يشير إلى التمييزات الزمنية. فليس (المظهر يتآلف) فقط مع الزمن لإعطاء الحاضر التدرجي (Present Progressive) (مثلاً: She Is Changing The Gearbox)، أو الماضي التدرجي (Past Progressive) (مثلاً : She Was Changing The Gearbox)، ولكن أيضاً في الإنجليزية (الفصحى أو المعيارية) الحديثة يكون التدرجي أكثر استعمالاً (غير موسوم (Un – Marked)) لوصف فعل واحد تم في الزمن الحاضر



(The قارن) نفسه (Present Tense) أكثر من الوقت الحاضر (Present Time)، Kettle's Boiling) في مقابل (The Kettle Boils)).

ورغم أن العلاقة بين المكتمل (Perfect) والزمن الماضي البسيط، تعد علاقةً (معقدةً) (انظر المكتمل (Perfect))، نجد في السرديات (Narratives) حيث يكون الزمن الماضي هو «المعيار»، أن دلالة المكتمل (الماضي) (أو الماضي فوق التام -Plu perfect) بالنسبة (للمظهر) تكون ظاهرة. ليس معنى الاكتمال هو الذي يبرز بقدر ما يبرز معنى الخلفية أو التوجيه (Orientation)، في مقابل خط الحكاية -Story Line)، مثلاً:

The Trusser and His Family Proceeded on Their Way, and Soon Entered The Fair-Field, Which Showed Standing-Places and Pens Where Many Hundreds of Horses and Sheep Had Been Exhibited ... At Present, As Their Informant Had observed, But Little Real Business Remained on Hand...

(توماس هاردي (Thomas Hardy): **عمدة كاستر بريدج** (*The Mayor of Casterbridge*)، فصل 1).

فالتحول من الزمن نحو التمييزات (المظهرية) يمكن، أيضاً، أن (يحدد) تحولاً من السردي نحو الأسلوب الحر غير المباشر (Free Indirect Style) للإشارة إلى أفكار الشخصية، مثلاً:

I Pressed The Door Gently. It Had Always Been Left .Open At Night In The Old Days

(أيريس مردوخ (Iris Murdoch): **الفتاة الإيطالية** (*The Italien Girl*)، الجمل الاستهلالية).

(2) لقد تم اقتراض مصطلح (مظهر) (Aspect) من طرف تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1966) وتم تطبيقه على دراسة السرد (Narrative): المنظور(Perspective) (الذي استقى منها السارد) (Narrator) حكايته. هناك مصطلحٌ يستعمل بشكل شائع اليوم هو وجهة النظر (Point of View).



■ التماثل/ المماثلة (Assimilation)

ينتمي المصطلح إلى (الأصوات) (Phonetics) ويحيل على التغيير في صوت واحد داخل صوت آخر (ضمن) حدود الكلمة في الكلام الموصول، تحت تأثير صوت (مجاور). مثلاً، الصوامت (اللثوية) (Alveolar) الأخيرة (مثلاً، /tdn/ تغير بسرعة مكانها في النطق كما يلي: مثلاً في: Good /b/ Morning، حيث (الشفوي) (Bilabial)/m/ (يحول) (Bilabializes) الانفجاري المتقدم /d/ شفوياً عن طريق التوقع (انظر أيضاً ألان كروتندن (Alan Cruttenden) (2001)).

فمثل هذه التلفظات المغايرة كـ: Breb'm Butter و Currants (/g/) Reg ترد كثيراً جداً في الكلام غير الرسمي، لكن من الصعب تسجيلها في الكتابة. ومع ذلك، فان بعض الروائيين يمكن أن يسجلوها خلال تأثير هزلي أو عامي: وهكذا فكينغسلي أميس (Kingsley Amis) في غيرل **20** (*Girl 20*) لديه مؤلف موسيقي (مسن) يتحدث عن Corm Beef و Tim Peaches.

المماثلات تكون ربما أقل ملاحظة في الكلام منه في الحذف أو فقدان الأصوات، والتي تعد سمة، أيضاً، للكلام العامي العادي، ولكنها ممثلة في التهجيات اللارسمية من قبيل I'm, She's, Can't... إلخ.

(انظر، أيضاً، مزج (Coalescence)).

■ اقتراني (ارتباطي): معنى اقتراني، هندسة اقترانية (Associative: Associative Meaning, Associative Engineering, etc.)

(1) يعد المعنى الاقتراني (Associative Meaning) بالنسبة لجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1981) مصطلحاً احتوائياً لأنماط من المعاني العاطفية أو الانفعالية أو الدلالات (التضامنية) (Connotations) حيث تجذب (كلمات) عادة كلمات أخرى (ليست ضمن) معانيها التصورية (Conceptual Meanings).

في السياسة، مثلاً، تكتسب عدد من الكلمات اقترانات مواكبة، ويمكن استغلالها لأهداف دعائية (مثلاً، فيتنام (Vietnam) وإمبريالية (Imperialism)، ففي الإشهار وتشجيع البيع يتم توليد أسماء العلامات التجارية دائماً، وهي توحي باقترانات بالرفاهية (<u>Lux</u> Soap) (صابون ممتاز)، ونزعة ذكورية (Macho-Man)، (<u>Brut</u> Aftershave)



(بروت لما بعد الحلاقة) أو الغنى (All Gold Chocolates): ما يسميه ليش بهندسة اقترانية (Associative Engineering). (انظر أيضاً ثورية (Euphemism)).

(2) في تحليله لوظائف الإيقاع في الشعر، أشار ديريك أتريدج كيف أن إيقاعات مختلفة تأتي لتكتسب اقترانات خاصة متفق عليها. ولذلك من الصعب بالنسبة إلينا قرن الإيقاع وصورة اللمريكية (Limerick) بالدعابة والمبالغة. فاليمبي الخماسي (التفعيلة) (Iambic Pentameter) بالمقابل له اقترانات مع البيت الشعري السائد (The Serious Mainstream Verse) الموروث من شكسبير.

■ التجانس الصوتي (Assonance)

(1) قافية جزئية أو نصف قافية (Half-Rhyme) تستعمل بكثرة في اللغة الشعرية كمظهر لنمذجة الصوت والتماسك (Cohesion). فنفس الصائت (المنبور) يتم تكراره في الكلمات، لكن بصامت أخير مختلف (مثلاً، Cough Drop, Fish'n Chips).

يتم استعمال التجانس الصوتي في تشكيلة من التأثيرات الأسلوبية. في مطلع قصيدة ألفرد لورد تينيسون (Alfred Lord Tennyson):

Break, Break, Break,
On The Cold Grey Stones, O Sea !

نجد التجانس الصوتي المزدوج للمصوت المزدوج /eI/(Diphtongs) و/Aʊ/ يقوي الروابط المعجمية لـ Break وGrey وCold وStone، ويوحي (عبر طول الصائت) برسوخ وعناد حركة البحر، بالإضافة إلى كرب السارد.

(2) يستعمل التجانس الصوتي، أحياناً، بشكل فضفاض للإحالة على كل أنواع التكرار الصواتي (Phonological) أو التجاور (Juxtaposition)، مثلاً الجناس (Alliteration) أو القافية (Rhyme).

■ الفَصْلُ، عطف مرسَل (Asyndeton, Asyndetic Co-ordination)

يحيل الفصل (Asyndeton) في الأنحاء التقليدية وفي البلاغة على الجمل المعطوفة (Co-Ordinated Clauses) أو(العبارات أو) المركبات التي لا تتوافر على واصلات (Conjunctions) أو روابط (Connectives) واضحة (غير مربوطة -Un)



(Randolph Quirk et في اليونانية). في راندولف كويرك وآخرون connected)
al.) (1985, 13.1) كان يسمى عطف فصلي (Asyndetic Co-Ordination). مثلاً:

At Mr. Wackford Squeers's Academy, Dotheboys Hall…Youth Are Boarded, Clothed, Booked, Furnished With Pocket-Money, Provided With All Necessaries, Instructed In All Languages Living and Dead.

(تشارلز ديكنز (Charles Dickens)، نيكولاس نيكليبي *Nicholas Nick-*)
leby)، الفصل 3).

العطف المرسل (Asyndeton) شائعٌ باعتباره أداةً بلاغيةً للجدولة في شعر النهضة. وهكذا في السونيتة المقدسة (*Holy Sonnet Viii*) لجون دون يحث الشاعر الأرواح للنهوض من الموت:

All Whom Warre, Dearth, Age, Agues, Tyrannies,
Despaire, Law, Chance, Hath Slaine …

يعرف، أيضاً، بالتعريف المختصر (Brachylogia).

■ الموقف، المعنى الموقفي (Attitude, Attitudinal Meaning)

(1) يعكس المعنى الموقفي كما هو مستعمل في الدلالة (والأصوات) كوننا نستعمل اللغة ليس، فقط، لتبليغ معلومة واقعية، ولكن، أيضاً، لتبليغ الأحاسيس والمواقف -At titudes).

تعد السمات التطريزية (Prosodic) واللسانية الإيمائية (Paralinguistic) للكلام مؤشراتٍ مهمةً للمواقف: ارتفاع قوة الصوت (Loudness)، وجودة الصوت، والتنغيم (Intonation) يمكن أن تبدي السأم والإثارة والغضب أو السخرية. مستويات درجة الصوت العالي (High Pitch) و «الارتفاع» و «الانخفاض» الدرامي الكبير للمنحنيات النغمية تقترن أكثر بمشاعر متقدة من مستويات درجة الصوت المنخفض التيتوحي بالتحفظ والتجرد أومجرد الحياد.

المواقف في التفاعلات وجهاً لوجه يمكنها، أيضاً، أن تبلغ بواسطة لغة الجسد: تعبيرات الوجه الخاصة بالاشمئزاز والسرور... إلخ، وإيماءات اليد الخاصة بالنصر (علامة القبول)، أو المنحوس (علامة الاستهجان).



بعض المعاني الموقفية يصعب تبليغها في الكتابة: علامات الترقيم، والحروف الاستهلالية (Capital Letters) واختيارات واضحة أكثر للمعجم (Lexis) والتركيب (Syntax) تعوض أدوات تطريزية. (مثلاً، Thanks Ever So Much For The Lo- vely Present !).وفي نفس الوقت، مع ذلك، لا يمكن إدراك مواقف مخاطب ما، وهو ما يمكن أن يكون جزءاً من (تغذية استرجاعية (Feedback) طبيعية) في الخطاب (Dis- course).

(2) في نظرية السرد (Narrative Theory) يمكن النظر إلى دراسة موقف السارد (Narrator's Attitude) بخصوص الحكاية التي حكيت للقارئ الضمني (Implied Reader) كمظهرٍ هام لدراسة وجهة النظر (Point of View). فالسارد في **تريسترام شاندي** للورنس ستيرن مثلاً، هو نفسه مدركٌ لقدرته على سرد قصة حياته، يكون بطريقة مختلفة محترماً وحميمياً ومطابقاً لقارئه (قرائه).

■ الجمهور، الحضور (Audience)

(1) في معناه الجمعي الأساسي لـ «مجلس من المستمعين»، نفكر في جمهور محاضرة، أو جمهور المسرح، أو جمهور الراديو أو شبكات التلفزة والإشهار التلفزي.

فالمتحدثون سيعدلون لغتهم لتغطية حجم و/ أو الدور الاجتماعي (Social Role) لجمهورهم. وهكذا، فألان بيل (Allan Bell) (1984) يضع الجمهور في قلب الإنتاج الأسلوبي (هندسة الجمهور (Audience Design)). إن العلماء يمكنهم أن يتحملوا جمهورهم مهما كان الحجم، ويتقاسموا نفس الخلفية المعرفية ونفس الافتراض المسبق (Presuposition)، ولن ينشغلوا أبداً بتزكية أنفسهم، أو أن يقدموا تفسيرات غير ضرورية. والديجيز (Djs)، مع ذلك يخاطبون جمهورهم غير المعروف الذي يقدر بالملايين، بطريقة وديةٍ بل حميميةٍ كما لو أنهم يخاطبون مستمعاً واحداً أو جمهوراً واحداً للسمو باللاشخصية (Impersonality) المحتملة، لكن اللاتجانس الكبير لجمهور الإذاعة والتلفزة بالنظر إلى الجنس والسن والعرق والعقيدة، يعني أن اختيار (Choise) مادة الموضوع واللغة يكون محدوداً (انظر إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1981)).

إن أعضاء جمهور المسرح، أي المتفرجين والمستمعين للعمل (Action)، لكن حضورهم بمعنى آخر (باعتبارهم زبناء دائمين) يكون حيوياً بالنسبة للأداء



(المسرحي). فالمسرحيات تلغى وتعتبر إخفاقاً ما لم يذهب أي واحد منهم لمشاهدتها، وإن تصفيق الجمهور في الخاتمة هو نوع من «المباركة». وفضلاً عن ذلك، يصبح الجمهور في بعض المسرحيات جزءاً من العمل (كما في **نويزس أوف** (*Noises off*) لميخائيل فراين (Michael Frayn))، أو تتم مخاطبته في جانب (Asides).

(2) مع انتشار (القراءة والكتابة) (Literacy) عبر القرون أصبحت (لفظة) جمهور تستعمل للإحالة على مجلس للقراء. القراء (Readership) وجمهور القراءة (Reading Public) تعد بدائل، لكن تبدو مجردة ومبهمة.

لا يتحكم المؤلفون في قرائهم أو جمهورهم، رغم أنه يمكن أن يكتبوا جيداً وفي ذهنهم القارئ المثالي (Ideal Reader)، أو الجمهور في ذهنهم (مثلاً: ت. س. إليوت بالنسبة **للأرض اليباب**)، يمكن أيضاً أن يجعلوا السارد يخاطب قارئاً ضمنياً أو جمهوراً وهمياً كما في استهلال **مارتن شوزلويت** (Martin Chuzzlewit) لتشارلز ديكنز:

As No Lady or Gentelman, With Any Claims To Polite Breeding, Can Possibly Sympathise With The Chuzzlewit Family Without Being First Assured of The Extreme Antiquity of The Race...

(انظر ، أيضاً، مخاطب، (Addressee)، ومسرود إليه (Narratee)).

■ المؤلف، التأليف، (التأليفية)، السلطة... إلخ (Author(ship), Authoredness, Authority, etc.)

لإنتاج الأدب (Literature) يجب أن يكون هناك مؤلف (Author)، ونص (Text) وقارئ (Reader). لقد ركزت المقاربات النظرية والنقدية بشكل متنوع على كل واحد من هذه « الأقطاب» الثلاثة، كما أوجز ذلك تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996). لقد انشغل النقد التقليدي الموروث من القرن التاسع عشر، بالمؤلف بينما الأسلوبية العاطفية (Affective Stylistics) ونظرية التلقي (Reception theory) في السبعينات، والشعرية المعرفية (Cognitive Poetics) الحالية قد ركزت على أجوبة ومسؤوليات القارئ. وتحليل النصوص باعتبارها نصوصاً كانت



مركزيةً في النقد الجديد (New Criticism)، والشكلانية الروسية (Russian Formalism) والأسلوبيات (Stylistics). ونتيجة لذلك، فإن دور ودلالة المؤلف قد تمت مناقشتهما كثيراً.

(1) من المألوف التمييز بين المؤلف الحقيقي في النص الأدبي من المؤلف الضمني (Implied Author): الفيلدنغ أو الستيرن (Sterne) اللذين يمكنهما (أو لا يمكنهما) مخاطبة «القارئ» بشكل اقتحامي، واللذين قد لا تتطابق آراؤهما ووجهة نظرهما كساردين مع آراء المؤلف التاريخي هنري فيلدنغ، أو لورنس ستيرن. وهكذا فالصوت المؤلفي (Authorial Voice) هو بناءٌ نصيٌ أو إبداعٌ للقارئ عندما يقرأ أو ينجز العمل.

من المعتاد، أيضاً، تبنى مقاربة مضادة للقصدية (Anti-Intentionalist) لدراسة معنى النص: الاستدلال على أن مقاصد المؤلف الحقيقية من المستحيل التحقق منها، وأنها غير واردة بشكل حاسم.

(2) في (حالة الدمج) مع وجهات النظر المشهورة للبنيوية الفرنسية (Structuralism) وما بعدها (انظر مثلاً، رولان بارت (Roland Barthes) (1970, 1977))، من كون النص هو في كل الحالات يتم إبداعه ليس بواسطة المؤلف لكن بواسطة القارئ، فليس مفاجئاً أن «موت المؤلف» قد تم إعلانه، (وأصبح) شعار موضة انطلاقاً من السبعينات وما بعدها. حرفياً، بالطبع، المؤلفون يموتون، لكن أعمالهم تحيا، وإن هناك نصوصاً أدبية نقرؤها، لكن مؤلفيها غير معروفين، مثلاً، القصيدة الجناسية للقرن الرابع عشر **السير غواين والفارس الأخضر** (*Sir Gawain and The Green Kinght*). (انظر أيضاً ر. ج. غريفين (R. J. Griffin)) (2003).

(3) مع ذلك، فالحضور المؤلفي (الحقيقي) لا يمكن نفيه تماماً. فالنصوص الأدبية لا يتم إنتاجها في فراغ اجتماعي، ولا تكتبها الروبوات (رغم أن عدداً منها تكتبه الأشباح). منذ العصور الوسيطة تطورت صورة المؤلف ثقافياً: ما اصطلح عليه ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) بمؤلفه (*Authoredness*). نتوقع أن يكون الأدب «موقعاً» «Signed»، ونحترم في الوقت الحاضر ثمرة الخيال المبدع، وكذلك حقوق المؤلف بخصوص المحصول المادي لأعماله. فالاستعمال



الشائع لكنائية (Metonym) الكتاب المعين من قبل المؤلف (مثلاً «لقد اشتريت لتوي جيفري آرشر (Jeffrey Archer) جديداً) تشهد، أيضاً، على هذه الممارسة الثقافية. وبالإضافة إلى ذلك، نتجه إلى احترام سلطتهم (Authority) كنقد موثوق به للمجتمع وللطبيعة البشرية رغم أن النقد النسوي (Feminist) يسعى لتفكيك أية دلالات مواكبة ذكورية لهذا الخطاب السلطوي (Authoritative Discourse)، وأن كل أنواع النقد تذعن للسلطة المطلقة للقارئ.

وفضلاً عن ذلك، إذا كان المؤلف الضمني يعد خيالاً، فإنه مبني جزئياً، أيضاً، انطلاقاً مما يعرفه القارئ عن المؤلف الحقيقي: السلطة الأيديولوجية (Ideological) للنص تتأسس على صورة المؤلف أو الشخص (Persona) وشيئاً آخر خلف ذلك: المؤلف الضمني أو الحقيقي المفترض، أو الصوت غير الخيالي (Extrafictional Voice) بتعبير سوزان لانسر (Suzanne Lanser) (1981).

(4) كما استدل على ذلك ميشال فوكو (Michel Foucault) (1969) في التنوعات غير الأدبية للغة يكون دور ودلالة وظيفة المؤلف (Author Function) أقل أهمية. وبالفعل، قد يستدل على أنه بقدر أهمية مفهوم التأليف (Authorship)، بقدر ما يكون النص «أدبياً» (مثلاً كتب الأسفار والسير الذاتية: المراجعة (Re- viewed) في **الملحق الأدبي للتايمز** (*Times Literary Supplement*).

لكن مفاهيم السلطة، على الأقل، هي أيضاً مهمة، بالنسبة لنصوص من قبيل المقالات العلمية والنظريات العلمية أو التأويل اللاهوتي... إلخ. والأكثر جدالاً هي سلطة الموسوعات على الخط (Encyclopedias Online) كويكبيديا (Wikipe- dia) باعتبارها متعددة المؤلفين، «الموثوقية» (Authenticity) فعلاً. في الإعلانات العمومية والإشهار لا يتم ادعاء أو طلب التأليف (Authorship)، ففي إعلان الراديو أو التلفزة ليس المخاطِب (Addresser) بالضرورة هو مؤلف الكلمات المنطوقة، لكنه المنشط (Animator) بتعبير إرفينغ غوفمان (ErvinG Goffman) (1981) وكما سبق إلى ذلك والتر بنيامين (Walter Benjamin) (1935)، يكون من الصعب كذلك في أنواع وسائل الإعلام الجديدة (New Media) المحافظة على غموض (Mystique) التأليف (Authorship).



(5) تشير الدراسات السينمائية، أيضاً، إلى قضية التأليف المتعدد (Multiple Authorship): مثلاً المتعلقة بالمخرج وبكاتب السيناريو كمصدر للإبداع والسلطة: فيما يسمى بـ «نظرية المؤلف» (Auteur Theory) (ساريس (Sarris) (1968))، المتبناة للنظرية السينمائية الفرنسية للخمسينات. ومع ذلك، فالسيناريو يحدد الحكاية، وأغلب الأفلام اليوم يحددها المخرج بشكل عام، وأكثر من كاتب السيناريو: مثلاً، الإخوة كوهن (Coen Brothers)، وتيم بورتن (Tim Burton)، بحجة أنها تكشف عن أسلوب (Style) أو لهجة فردية (Idiolect) ممكن تمييزها. (انظر، أيضاً، شين بورك (Sean Burke) (1995)).

■ التلقائية، اللاتكلف (Automatization)

تحيل مؤالفة كما تم استعمالها من طرف الشكلانيين الروس (Russian Formalists) ومدرسة براغ في مقابل صدارة (Foregrounding)، على سيرورة (الأولفة المفرطة (Over-Familiarity)) حيث الدلائل اللغوية (Linguistic Signs) تكون عرضة للاستعمال في التواصل اليومي، ومن ثم لم يعد مستعملو اللغة مدركين لإمكاناتهم الجمالية (Aesthetic). والشعر بالمقابل، يفك الأتمتة، فهو يحين (Actualize) أو يجعل القول اللغوي في الصدارة (Foregrounds) بوعي ودينامية.

لكن حتى داخل حقل اللغة الشعرية يبرز التوتر بين قوى التحديث (والتقليدية): يمكن أن تصبح العبارة الشعرية مبتذلةً، وجزءاً من الأداء الشعري (Poetic Diction) (مثلاً، Purling Brooks، Fleecy Care)، التي تقاومها الأجيال الجديدة من الشعراء.

(انظر، أيضاً، (حالة) جعل في الخلفية (Backgrounding)).

■ الفعل المساعد (Auxiliary Verb)

تعد الأفعال المساعدة فئةً فرعيةً مغلقةً لأفعال تساعد على إقامة تمييزات في (المظهر) (Aspect Voice)... إلخ، في (عبارة الفعل أو) المركب الفعلي (Verb Phrase)، التي لا يمكنها عادةً أن ترد مستقلة عن أفعال أخرى (رئيسية أو معجمية).

وأحد الأفعال المساعدة الأكثر أهمية هو (Do) الذي يستعمل في الإنجليزية



(المعيارية) الحديثة (Modern Standard) مع أفعال معجمية كعامل (Operator) فقط لتأليف الاستفهام أو السؤال؟ (Do You Take Sugar) ، وكلام النفي (مثلاً: (I Dont Like Milk). والمساعدات الأولية الأخرى هي (be) و (I am Shive- ring, I Have Stopped Now)، والمجموعة المسماة المساعدات الموجهة (Modal Auxiliaries)، من قبيل (Can) و(Could)، و(Will) و(Would) التي تحمل بعض من المعنى المعجمي (حيث) تستعمل بشكل عام لنعت الجمل (Propositions) للتعبير عن الإمكان والضرورة، والمهارة... إلخ. فـ (Will) و(Shall) تعدان أيضاً مؤشرين هامين للزمن المستقبل (Futur Time) في الإنجليزية الحديثة التي تفتقر لزمن المستقبل (Futur Tense).




مكتبة
الفكر الجديد

B

شطر (البيت الثاني)، العَجُز (B-Verse)

نصف البيت الشعري الثاني (Half – Line) أو مصراع (Hemistich) البيت الشعري للإنجليزية القديمة (انظر أيضاً الشطر الأول (A-Verse): نصف البيت الشعري الأول).

يفصل بين نصف الأبيات الشعرية بواسطة انقطاع (Caesura) أو وقف (Pause)، وتضمان عادة نبرين قويين لكل واحد منهما. ففي (A-Verse) تكون الكلمات المنبورتان جناسيتين (Alliterative) عادة، وفي الشطر الثاني (B-Verse) تكون الكلمة المنبورة الأولى فقط جناسية. وهو ما يسمى أحياناً برأس المقطع الشعري (Head-Stave) (Haupstabe، في الألمانية)، مادامت هذه الكلمة تزود بجناس مفتاح للبيت الشعري. من الشائع، أيضاً، بالنسبة لعدد من الجمل أن تبدأ بالشطر الثاني (B-Verse) وهو ما يحدث التجاوز (Enjambment).

يتضمن الشطر الأول التالي في غالب الأحيان أداةً «مالئةً» لطبيعة وصفية أو توسيعية، مثلاً:

...ðerfy Rgenstream
(Under Naessa Genipu) Niðer Gewiteð
(Flod Under Foldan) ...

(بيوولف (Beowulf))



تشكيل/ تكوين خلفي (Back-Formation)

هو في المعجميات (Lexicology) خلق كلمات جديدة أو ليكسيمات (Lexe-mes) بحذف اللواحق (Suffixes) أو نهايات الكلمات الطويلة، مثلاً: Rotovate من (Rotovator)، وParamedic من (Paramedical). والكلمات التي تم ترسيخها بشكل جيد هي Edit من (Editor)، و Televise من (Television). فالتكوين الخلفي يعد مصدراً أكثر شيوعاً في الأفعال المركبة (Compound Verbs) (منها في) الأسماء، مثلاً: (Dry-Clean)، و(Soft-Land)، و(Brainwash).

الخلفية (Background(ing))

(1) يمكن أن تستعمل خلفية في تقابل مع الصدارة أو الـ (أمامية) (Foregroun-ding)، المصطلح الأسلوبي الأكثر استعمالاً منذ الستينات والمترجم عن الشكلانيين الروس ولسانيي مدرسة براغ. تطبق أمامية عادة على التحقيق الدينامي (Dynamic Acutalization) أو (اللاتلقائية) (De-Automatization) للغة العادية داخل اللغة الشعرية (Poetic Language)، ومن ثم فاللغة غير الجمالية (العادية) هي الخلفية. تمنح الإيقاعات الطليعية للكلام مثلاً للخلفية الأمامية في الشعر لانتقائها وتنظيمها كنماذج للوزن (Metre).

لكن سمات اللغة الأدبية داخل النص الشعري أو الأدبي (يمكن) تصبح صدارية (Foregrounded)، أو أن تكون بارزةً لتأثيرات خاصة، عبر تنوع للأدوات، مثلاً، بواسطة الانحراف (Deviation)، والتكرار (Repetition)... إلخ. وهي طبقة ضد الخلفية (التابعة) لباقي النص. وهكذا، ففي هذا المقطع الشعري الأول لقصيدة **فضيلة** (*Vertue*) لجورج هيربيرت، المفردات الوصفية للبيت الشعري الأول يتم تصدرها بواسطة التكرار التركيبي:

Sweet Day, So Cold, So Calm,So Bright,

The Bridall of The Earth and Skie:

The Dew Shall Weep Thy Fall To Night,

For Thou Must Die.

فالصدارية (Foregrounding) هي أساساً سيرورة دينامية، تسعى إلى «اللامألوفية» (De-Familiarizing)، لـ «جعله غريباً» (فالمألوفية). المفرطة،



(واللاتلقائية) تؤثر كذلك في اللغة الشعرية، ومن ثم يجذب التجديد الشعري المحاكاة، كما في الأداء الشعري (Poetic Diction). كثيراً من الشعراء (مثلاً، وليام وردزوورث، وت. س. إليوت) مع ذلك يضعون عملهم ضد خلفية التقليد الشعري.

وعلى العموم، فإن الخلفية، مع ذلك، أو سياق التقليد الأدبي يعد تأثيراً مهماً في عمل الكاتب كيفما كان، جيدًا أم رديئاً.

(2) تستعمل الخلفية في علم النفس الإدراكي، واللسانيات النفسية والنحو المعرفي (Cognitive Grammar)، كما هي في الفن والفوتوغرافيا، لتحيل على موضوع أو قطعة معلومة غير بارزة (Focused). من المفيد تخمين لماذا نختار بشكل عادي أن نقول (The Cat Sat on The Mat) عوض (The Mat Lay Under The Cat: القطة هي الصورة الطبيعية أو المسار ضد الخلفية أو المعلم (Landmark) (انظر، أيضاً، غِشتالت (Gestalt))، انظر كذلك، رونالد لنغاكير (Ronald Langacker) (1987-91)).

الوزن غنائي، مقطع شعري غنائي (Ballad Metre, Ballad Stanza)

يحمل مصطلح وزن غنائي (Ballad Metre) هذا الاسم بسبب تردد استعماله الكبير في (الأغاني الشعبية) والأدبية، كأغاني الفولك (Folk – Songs) أو القصائد السردية التي تكون في طبيعتها درامية أو (العادية) (Formulaic). ويعرف أيضاً بالوزن المشترك (Common Metre). ويتكون المقطع الشعري الغنائي (Ballad Stanza) من أربعة أبيات شعرية، مع تناوبات أربع وثلاث تفعيلات (Beats) أو نبرات في كل بيت شعري، بقافية أب أب أو أب ج ب، مثلاً، في **أغنية البحار العجوز** لصاموئيل تايلور كوليريدج:

```
 x  / x   /    / x  x /
The Wedding-Guest sat on a stone:
 x  / x      / x   /
He cannot chuse but hear;
```




x x / / x / x /
And thus spake on that ancient man,
x / / / xx
The bright-eyed Mariner.

(انظر، أيضاً، توماس كاربر وديريك أتريدج (Thomas Carper and Derek Attridge) (2003))



التحول في الأسلوب، ضد التألق (Bathos, Also Anti-Climax)

تتوقف هذه الصورة التعبيرية (Figure of Speech) على (الهبوط) (Lowring) (المفاجىء) أو تخفيض من النغم المرتفع (Tone) (من أجل تأثير ساخر (Ironic Effect). وهكذا، فقد تم استغلالها كثيراً في أدب الفكاهة والهجاء.

من المعنى اليوناني عميق «Depth»، حركة الجملة ذات الأسلوب (المحزن) (Bathetic) (التي) تتوازى في (العبارة الشائعة أو) المركب الشائع من السامي إلى السخيف. إنه ألكسندر بوب في القرن الثامن عشر (الذي) أدخل الكلمة، وفي قصيدته الديون سيادة (The Dunciad)، مثلاً،(يعد تحول) الأسلوب (Bathos) مفتاح الأداة الذي يكون جزءاً من بنية القصيدة الملحمية الساخرة في «الاحتفال» للكتابة الرديئة.

Poetic justice, with her lifted scale,
Where, in nice balance, truth with gold she weighs,
and solid pudding against empty praise
(book 1)

الأسلوب، قد نرغب فيه أيضاً عين (أو أذن) القارئ، بمعنى الانكماش المفاجئ المتناقض ما بين الموضوع والتعبير؛ مثلاً، هذان الاثنان من جون كيتس إيزبيلا:

For they resolved in some forest dim
To kill Lorenzo, and there bury him.

التفعيلة، (الضربة الإيقاعية) (Beat)

(1) استعملت بشكل شائع في العروضيات (Metrics) للإحالة على المقطع المنبور بقوة (بشكل أساسي)، الذي يساعد في تحديد إيقاع البيت الشعري. لقد استعمل إلى حد ما بشكل مضطرب، مع ذلك، في استراتيجية الأبجدة الوطنية (National Literacy Strategy (1998)) للإحالة على أي مقطع.



أنواع الأبيات الشعرية الشعبية (مثل أغاني الأطفال).

والأغاني تفضل (Ballads) الأبيات الشعرية ذات (التفعيلات الأربع (Four (Four Beats)) (Mary, Mary, Quite Contrary)، (ويفضل الشعر التقليدي غير المقفى التفعيلات الخمس) (Five – Beat) (Blank Verse) المعروف أيضاً بخماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pentameter). والمقاطع غير المنبورة تسمى توافقياً بتفعيلات ضعيفة (Off – Beats). (انظر أيضاً: قدم (Foot)، وقياس (Mesure)). (انظر كذلك، توماس كاربر وديريك أتريدج (Thomas Carper and Derek Attridge) (2003)).

(2) في الاصطلاح المسرحي، استعمل تفعيلة (Beat) من طرف أتباع المخرج **كونستنتان ستانيسلافسكي (Konstantin Stanislavsky) للإحالة على قطعة أو** وحدة عمل، مثلاً، مع فاعل مفرد وانفعال مهيمن. وهكذا، فمتوالية حوار سونيتة بيلغريم (Pilgrim) المشهورة **في روميو وجولييت** (*Romeo and Juliet*) (V. I) لشكسبير يمكن النظر إليها باعتبارها تفعيلة.

■ (الصوت) الصامت الشفتاني (Bilabial Consonant)

(صوت) صامت يتم نطقه بالشفتين معاً: في الإنجليزية الانفجاريتين /b/ و /ب/ والأنفية /m/، كما في (Bumble Bee). وكما لاحظت ذلك السيدة جينرال (Mrs. Ge-neral) في **دوريت الصغيرة** لتشارلز ديكنز: 'Papa, Potatoes, Prunes and Prism. are All Very Good For The Lips.

■ ثنائية اللغة، ثنائية اللهجة (Bilingualism, Bidialectalism)

(1) تحيل ثنائية اللغة على القدرة للتحدث بلغتين، لكن المتكلم ثنائي اللغة يتم النظر إليه باعتباره شخصاً يتحدث لغتين بطلاقة وبانتظام كمتكلم فطري.

ما هو موضع اهتمام خاص، مع ذلك، هو أية لغة يتم استعمالها وفي أية سياقات: أي أين يرد ما يسمى بالتغيير الشفري (Code-Switching)، ولماذا؟. مثلاً مهاجر في بريطانيا يستعمل اللغة الأردية (Urdu) في المنزل والإنجليزية في المدرسة، وطفل (ولشي) (Welsh) يمكن أن يستعمل اللغة (الولشية) في المدرسة والإنجليزية في المنزل. فكل العشيرة، وليس الفرد يمكن أن تكون ثنائية اللغة، بلغة واحدة مرتبطة (بالاستعمالات اللغوية الرسمية) (Registers) رسمية أو بالمجالات (Domains) وبالتربية، وأخرى مرتبطة بخطاب رسمي



أو خاص (مثلاً: الإنجليزية في مقابل الإيبو (Ibo) في غرب أفريقيا). يتحدث السوسيولسانيون هنا عن تنوع «عالٍ» و «منخفض» ويصطلحون على الظاهرة بالازدواجية اللغوية (Diglossia).

(2) تطبق حالات الازدواجية اللغوية (Diglossic)، أيضاً، على اللهجات المتعايشة لنفس اللغة. ففي الهند الشرقية الغربية، مثلاً، هناك تنوعات مختلفة للكريول (Varieties of Creole) التي يتحول بينها المتكلمون بانتظام. فسوسيولسانيين من قبيل بيتر ترودجيل (Peter Trudgill) (1995) قد يرون التقابل بين اللهجة (المحلية والإنجليزية المعيارية باعتبارها واحدة من ثنائية اللهجة (Bidialectalism)، بالنسبة **لأولئك المتكلمين الذين يتحدثون لهجتهم في البيت الذين يتحولون إلى المعيارية في** (الحياة العامة) (In Public).

■ (الثنائية)، التقابل الثنائي (Binarism, Binary Oppositon, etc.)

(1) تعد (الثنائية) (Binarism) أو الثنائية (Binarity) باعتبارها مبدأً بنيوياً في اللغة، اختياراً (Choice) أو تفرعاً ثنائياً (Dichotomy) بين مكونين اثنين متقابلين إقصائيين بشكل متبادل. لقد تم تطويرها، أولاً، من طرف رومان جاكوبسون ومدرسة براغ مع إحالة خاصة على (وظيفة الأصوات) (Phonology). مثلاً عدد من الصوامت في الإنجليزية تكون في تقابل مع بعضها بعضاً عبر سمات تقابلية للجهر (Voice) (جهر حاضر) والهمس (Voicelessness) (جهر غائب)، أي: سواء اهتزت الحبال الصوتية أم لم تهتز (مثلاً /b/ في مقابل /p/، و /d/ في مقابل /t/... إلخ).

(2) تم توسيع مثنوية إلى تحليل كل مستويات اللغة. فكما تكشف عن ذلك الإحالة بالتقاطع في هذا المعجم، يمكن للاختيارات المثنوية أن توجد في النظرية النحوية (معلوم في مقابل مجهول، فاعل في مقابل محمول (Predicate)، قدرة في مقابل إنجاز... إلخ)، وفي النظرية الدلالية. ويعد التضاد (Antonymy) مثالاً واضحاً للتوجه الكلي الجلي نحو التفرع الثنائي: غني وفقير، كبير وصغير... إلخ. فما يسمى بالتحليل المكوني (Componential Analysis) للمعنى يعالج السمات الدلالية أو مكونات الوحدات المعجمية (Lexical Items) نموذجياً بلغة التقابلات الثنائية (Binary Oppositions) من قبيل «حي» و «غير حي»، «ذكر» و «أنثى»... إلخ، موسومة برموز<+> أو< ->.



(3) استعمل البنيويون (Structuralists) وضمنهم جاكوبسون نفسه، المهتمين بتحليل أنواع النشاط الثقافي أكثر من اللغة، مبدأ المثنوية في دراساتهم للأسطورة والأدب. (انظر جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975)). قد تكون التقابلات المثنوية جوهرية للتفكير الإنساني ومقولة التجربة: فالمرء قد يفكر فقط في التقابل الأساسي بين «طيب» و«شرير» اللذين يهيمنان على شفرات الفلسفة الدينية والأخلاق عبر العالم التي كانت محوراً شاملاً في الأدب في تحولات رمزية مختلفة (بطل في مقابل خسيس، راعي البقر في مقابل هندي أميركي، ملك في مقابل مغتصب العرش، وردة في مقابل دودة... إلخ).

ومع ذلك، وكما استدل على ذلك نقاد من قبيل ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) (1966) حول تحليلات الشعر الخاصة لجاكوبسون (مثلاً جاكوبسون وكلود ليفي ستراوس (Jakobson and Claude Lévi-Strauss) (1962)). من الممكن تقريباً تقليص كل شيء إلى طبقات من الأزواج (انظر أيضاً بول ويرث (Paul WerthW) (1962). وباعتبارهم نقادًا نسويين (Feminist)، وتفكيكيين (Decons- tructionists) ومنظرين ما بعد الاستعمار (Postcolonial)، فقد استدلوا على أن (الثنائية) تعد مفهوماً استفزازياً لأسباب أخرى أيضاً. فالمصطلحين المتقابلين قد لا يكونان محايدين بشكل بسيط: فقد تكون للواحد قيمة موجبة وللآخر قيمة سالبة (مثلاً: طيب في مقابل شرير، وغرب في مقابل شرق، وذكر في مقابل أنثى).

فقد تم الاستدلال، أيضاً، على أنه حتى لو كانت المثنوية مبدأً جوهرياً للذهن البشري، فهي ليست الوحيدة فقط، ولا هي فقط المبدأ البنيوي الوحيد للغة. فهي دائماً تبدو تبسيطيةً (Simplistic). هناك تصنيفات متعددة تعد سبيلاً مرضياً جداً لَقَوْلَة أنواع النباتات والحيوانات في التحليل المثنوي، سواء على مستوى مادي أم ثقافي. (إذا كان الزئبق سائلاً فكيف يمكن أن يكون معدناً؟) هل نأكل حساء هينز بيغ (Heinz Big) أم نشربه؟ لماذا تكون (الضفادع) قابلة للأكل لدى الفرنسيين وليست قابلة للأكل لدى الإنجليز؟ وتعد المثنوية شاملةً إلى حدٍ بعيدٍ، مع ذلك في إيديولوجيتنا حيث إن غموض (Indeterminacies) والتباس (Ambiguities) هذا النوع يمكن أن يصبح مشوشاً اجتماعياً، مثلاً : اللواطيون، وأسر ذات أب أو أم واحد(ة)، أعضاء نقابة مهنية (ففي أي جانب تتموقع؟).



ثنائي التسمية (Binomial)

يصف ثنائي التسمية (Binomial) في المعجميات (Lexicology) نوعاً خاصاً (من المصطلحات) هما المرصوفتان (Idiomatic) يرتكز على ليكسيمين مقترنتين عادة بالواصلة (Conjunction) (And). الوحدتان المقترنتان أو المرتصفتان يمكن أن تردا بشكل نادر خارج هذا السياق (مثلاً، Spick and Span، و Kith and Kin) وهي في غالب الأحيان تكون غير معكوسة (Ruin and Rak*).

وكما تكشف عن ذلك هذه الأمثلة تكون ثنائية التسمية موسومةً دائماً بالجناسية أو مقفاة (Toil and Moil، Wheeling and Dealing)، وهي دائماً شبه مترادفة رغم أن معنى (المفردات) الليكسيمات يمكن أن يصبح مبهما عبر الزمن.

وهناك (صنفٌ خاصٌ) من ثنائيات التسمية نجدها في اللغة القانونية : Law and Order و Goods and Chattels، Rape and Pillage... إلخ، وربما يمكن أن تميز هذه المجموعات من تلك المقرونة (بالمتجاورات) وإن كانت مألوفة، وتسم ببساطة الاقتران المقامي الشائع للذواتين الاثنتين (Fish and Chips و Bangers and Mash).

وقد كانت (المصطلحات) المقرونة سمةً لأسلوب النثر في فترات مختلفة، وهو ما كان يصطلح عليه تقليديًا بالمزاوجات (Doublets). وكانت أزواج المترادفات تستعمل للوفرة والتفخيم في نثر العظة الدينية القروسطوية، وترد كواسم أسلوبي للمقالات التأملية لصاموئيل جاكسون، مثلاً:

An Even and Unvaried Tenour For Life Always Hides From Our Apprenhension The Approach of Its End (*The Idler*, no. 103).

شعر غير مقفى، الشعر المُرْسَل (Blank Verse)

شعر لا قافية له، وعلى الخصوص شعر بتفعيلات خمس (Five - Beats) أو أبيات شعرية منبورة. أكثر من أربع تفعيلات (انظر أيضاً خماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pentameter).

لقد دخل الشعر غير المقفى التقليد الشعري الإنجليزي بواسطة إيرل سوري (Earl of Surrey) في ترجمته لأجزاء من **الإنياذة** (*Aeneid*) في منتصف القرن السادس. إن تأليف التفعيلات الخمس (Five – Beats) مع غير المقفى يعطيه مرونةً وإيحائية كلامٍ «مألوفٍ» استغله على نحو خاص الكتاب المسرحيون وبالتحديد شكسبير ومعاصروه.



الدمج النحت (Blend (ing))

(1) الدمج في المعجميات (Lexicology) كلمة تتكون من أجزاء كلمتين أخريتين. والاسم الشائع البديل هو كلمة مزج (Portmanteau-Word)، بعد تعريف همبتي دمبتي (Humpty Dumpty) في الجانب الآخر للمرآة (*Through The Looking-Glass*) للويس كارول (Lewis Carroll): «معنيان متراصان في كلمة واحدة».

تم توليد الدمج بسبب التأثير المدهش الموجود في أسماء العلامات التجارية، مثلاً: Eglu (خم الدجاج مبني على شكل قبة (Igloo)). وتوليد من قبيل (Do-cudrama) يميز تهجين عدد من أنواع وسائل الإعلام. ما هو شائع في الصحافة المشهورة هي الأسماء المدمجة، سواء بالنسبة للزوجين من عالم الفن (برانجلينا (Brangelina))، وطومكات (Tomkat)، أم الأسماء الأولى والأسماء العائلية، (مثلاً: Susan Boyle = Subo، وBoris Johnson = Bojo، وهذه مع الترخيم). عديد من المدمجات المولدة في الصحافة، والعلوم... إلخ، قد انتقلت إلى الخطاب العادي Smog = Smoke + Fog، وMotel = Motor + Hotel. كثير من الكلمات المعبرة القديمة في اللغة تدين بأصولها إلى الدمج. مثلاً، Splotch (Spot + Blotch).

(2) يطبق المصطلح أحياناً بالتوسع على بنيات لغوية أخرى حيث يرد دمج العناصر. ويقدم الدمج التركيبي (Syntactic Blends) تأليفاً بين جملتين ممكنتين، وليستا غير مألوفتين في الكلام العامي وغير المتعمد:

The Child Seems Sleeping (… Seems To Be Asleep + Is Sleeping).

(انظر، كذلك، لا تناسق (Anacoluthon).

(3) يدل الدمج في تحليل الخطاب على ظاهرة التحول بواسطة المتكلم (أي القول إلهام بالنسبة لتطور التحاور) يتبناه ويتممه متكلم آخر. مثلاً:

A : I Don't Think We're Getting Anywhere In This Discussion, We've Gone Over The Same Arguments All Morning. I Think The Best Thing Probably Is That We Should All-

B : Yes, All Have a Break For Lunch.



(4) تبعاً لجيل فوكونييه ومارك تورنر (Gilles Fauconnier and Mark Turn-er) (1996)، يتم النظر للدمج في اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) كعملية أساسية لإبداع معان جديدة: إنه نوع من الإدماج التصوري: ومن ثم الإدماج التصوري (Conceptual Integration)، أو نظرية الدمج (Blending Theory) أو، أيضاً، الفضاءات الذهنية والإدماج التصوري (Mental Spaces and Concep-tual Integration (Msci)). ويمكن رؤيته بشكل أكثر وضوحا في التأليف (Com-pounding)، حيث تدمج المعاني والافتراضات من مختلف الحقول في بعضها بعضاً. (مثلاً، Working Mother، Computer Virus في الأيقونات الثقافية) و(Father Christmas)، مثلاً، مدمجة اعتقادات أوروبية وأميركية)، والاستعارة (Metaphor). ففي She Looked Daggers At Him، مثلاً، أفكار الإدراك ورمي الأشياء تكون مدمجة في بعضها البعض، «الهدف» (Tenor) الفحوى (Target) والمصدر (Source) (أداة) (Vehicle). إن مفهوم «الدمج» له، أيضاً، استلزامات مهمة بالنسبة لدراسة الخطاب غير المباشر الحر (Free Indirect Discourse): في دمجه للزمن والفضاءات الذهنية. (انظر، أيضاً، نظرية الفضاء الذهني (Mental Space Theory)، ونظرية عالم النص (Textworld Theory). انظر، أيضاً، باربارا دانسيجير (Barbara Dan-cygier) (ed.) (2006) وفوكونييه وتورنر (Fauconnier and Turner) (2002).

■ كتلة اللغة (Block Language)

مصطلح مفيد لتغطية أنواع البنيات المقيدة (تكون دائماً (عبارات أو) مركبات اسمية أو (عبارات أو) مركبات وصفية) في الوسيط المكتوب الذي تكون له، أيضاً، وظائف عملية خاصة. المصطلح البديل هو النصوص القصيرة (الصغيرة) (Little Texts) (ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1985) الملحق 2). تتضمن الأمثلة عنوانات (Fragile، و Dry-Cleanable)، وإعلانات (No Dogs Allowed، وExit)، وشعارات إشهارية (The Car In Front Is A (Toyota)... إلخ. التقييدات في الفضاء هي القيد الأساسي الواضح على الطول والبنية.

تستعمل كتلة اللغة، أيضاً، لوصف العناوين الرئيسية للجريدة. بينما الفضاء، أيضاً، هنا هو الأعلى قيمة والمجموعات الاسمية تكون شائعةً (Mortgage Blow) و(Low-key Protest)، مع ذلك يتم إيجاد جميلات أو جمل تامة (Talks Fail



To Resolve Copenhagen Deadlock). ما يميل نحو الحذف، مع ذلك، هي الوحدات النحوية الحشوية بسهولة في سياقاتها، مثلاً: الأدوات (Articles).

■ عبور الحد اللغوي **(Border Crossing)**

مصطلح وضعه نورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (1996) في حقل تحليل الخطاب النقدي (Critical Discourse Analysis) لوصف أشكال اللغة المقترنة بوضع أو باستعمال «عابر للحدود» إلى أخرى جديدة. فازدياد اللارسمية (Informality) لكثير من الخطاب العمومي يعد مثالاً واضحاً وعاماً: أو ما اصطلح عليه **«بالتشخيص التركيبي»** (Synthetic Personalization). وهكذا، فالحافلات تعلن (I'm Not In Service).

إن انتشار لغة البيع والتسويق (التسليع (Commodification)) تعد حالةً خاصةً أكثر. ركاب القطار وطلاب الجامعة هم الآن «زبناء». وتتوافر الجامعات البريطانية على شعارات تقارن بتلك الموجودة على جوانب الشاحنات، مثلاً جامعة ميلبورن (University of Melbourne): (Dream Large)، وجامعة روهمبتن (Roehampton University): (Open Spaces, Open Minds).

■ بريكولاج، خليط **(Bricolage)**

(1) كلمة فرنسية تعني «خليط» (Patchwork)، تمت إشاعتها في الستينات من قبل البنيوي الأنثروبولوجي كلود ليفي ستراوس للإحالة استعارياً على نماذج الفكر المسماة «بدائيةً» «Primitive»، الإنسان غير المتعلم. وقد قيل إنها مبنية على ردود أفعال ملموسة لكن اعتباطية إزاء العالم الطبيعي (للنقد انظر جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1967، 1978)).

(2) تم تطبيق بريكولاج (Bricolage) أيضاً على تأليف غير المتعلم، أي الشفوي، والشعري (انظر والتر أونغ (Walter Ong) (1982))، للإحالة على التصحيحات التي تتم على الأداء بواسطة التصويب والإضافة... إلخ.

(3) لقد تم تطبيقها بجدارة على نسيج (Texture) كتابة الحداثيين وما بعد الحداثيين، مثلاً النثر التجريبي والسريالي للروايات من قبيل **فينيغنس وايك** جايمس



جويس، بتمازجاتها المشوهة للكلمات والمركبات المقترضة من لغات ومن استعمالات لغوية وأنواع مختلفة.

(4) في السوسيولسانيات الألمانية انطلاقاً من السبعينات وما بعدها التي أعيد إحياؤها حديثاً في عمل الأنثروبولوجية السوسيوثقافية بينيلوبي إيكرت (مثلاً -Pe nelope Eckert (2000))، تحيل على تقنية اختر وامزج (Pick and Mix) للشباب الذين ينتقون وحدات فرديةً من الكلام المعياري والثقافة العامة (مثلاً، الموضة) ويعيدون موقعها سياقياً بأسلوبهم الشبابي الشخصي.



C

(الوقف أو الانقطاع في البيت الشعري) (Caesura)

مصطلح كلاسيكي أدخل على علم العروض (Prosody) الإنجليزي للإحالة على الوقف (Pause) في وسط شطر البيت الشعري.

إن مثل هذا الوقف في البيت الشعري الإنجليزي يحدده التركيب (Syntax)، والمعنى أو الترقيم (Punctuation) أكثر من الصورة العروضية. ومن ثم فليست هناك «قواعد» تحدد وروده. ومع ذلك، ففي البيت الشعري الجناسي للإنجليزية القديمة والوسطى (Middle English)، يقوم الوقف المنتظم أو الانقطاع (Cae- sura) بتقسيم شطر البيت الشعري إلى نصفين.

المعيار، المعيارية (Canon, Canonical, Canonization)

(1) تعد المعيارية في النقد الأدبي ودراسات النص مصطلحاً تم استعماله للإحالة على مجموعة الأعمال التي يتم النظر إليها عموماً كعمل حقيقي لمؤلف خاص: ومن هنا جاءت الصفة (التي تعني مقبول، تفويضي).

(2) لقد استعمل الشكلانيون الروس ولسانيو مدرسة براغ المعيار (Canon). معنى أوسع للإحالة على تلك الأعمال التي يتم قبولها عموماً كمحافظة للتقليد الأدبي أو الشعري (الأساسي). يأتي التجديد من ردة الفعل إزاء هذا المعيار الذي يميل نحو «التحجر» ولأن يكون تلقائياً (Automatized). كثيرٌ من التجديدات تكون لغوية



(مثلاً ردود الفعل ضد الأداء الشعري (Poetic Diction)، وجنسية (Generic)) أيضاً: في الرواية، مثلاً، المسماة «أدنى» أو أنواع فرعية شعبية (مثلاً رسالة (Epistle)، محاضرة مصورة عن الرحلة (Travelogue)، حكاية مرعبة) يمكن أن تصبح مدمجة. مثل هذه التجديدات وغيرها يقال عنها إنها ممعيرة، وتتم ترقيتها نحو معيار (Norm) أدبي (جديد) (فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1925)).

لكن من السخرية بمكان أن السيرورة الحقيقية للمعيارية (Cononization) تقتضي «تحجراً» للأشكال. يتحدث الشكلاني المعاصر الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981) عن ما يسميه بالقوى الجاذبة (Cen-tripetal (في مقابل القوى النابذة (Centrifugal)) في الثقافة: المجانسة في مقابل التأثيرات المبددة للصور الأدبية المدمرة. فبالنسبة إليه تعد الرواية جنساً ليست فعلاً موضوعاً لضغوط المعيارية مثل الشعر. فعبر طبيعتها الحقيقية فإنها هي أكثر يقظةً لأشكال الفن «البديل».

يمكن النظر للمعيارية باعتبارها سمةً مميزةً (معيار لغة أو لهجة)

(3) للغة أو للهجة المعيارية (Standard). فأي لهجة يتم قبولها ككلام رسمي للوطن يتم إعلاؤها، (كما لو كانت فوق اللهجات الأخرى) وتقبل «كمعيار» للاستعمال (Usage) إلى درجة أن كثيراً من المتكلمين سيقاومون أو يمتعضون من التغييرات.

(4) وبالنسبة لبعض النقاد الراديكاليين، يحمل المعيار أو المعيارية إشكاليات سياسية وإيديولوجية مختلفة في دراسات الأدب (الإنجليزي). وهكذا فتيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996) يرى دراسة الإنجليزية في التعليم العالي كونها تعتمد أساساً على رسمية المعيار الأدبي للنصوص، الذي يعتمد ذاته على طبقة مختلفة من الافتراضات التقييمية (Evaluative) (ثقافية واجتماعية، وأخلاقية ورسمية) لنوع يتأثر كثيراً بـ ف. ر. ليفيس (F. R. Leavis) (1948). فالإنجليزية التي تدرس في المستعمرات، وللطبقة العاملة منذ نهاية القرن التاسع عشر وما بعده كانت أيضاً عوامل.

استلهمت من قبل الدراسات الثقافية والنقد النسوي ومن النظرية ما بعد



الكولونيالية، فإن فكرة المعيار قد تم «تفجيرها»، وأن مدىً واسعاً من النصوص ذات مستويات عليا وسفلى تدرس حالياً بالمدارس والجامعات البريطانية. أسئلة التحرر من المعيارية وتكوين المعيار قد منحت زخماً إضافياً حتمياً لقضايا الأدبية وطبيعة الأدب.

(5) استعملت المعياري (Canonical) في اللسانيات كمرادف لـ «معيار» أو «غير منحرف» أو «مثالي». وهكذا، يتم تقديم الكلمات في أشكالها المعيارية (Cano- nical Forms) في المعاجم، بصرف النظر عن كيفية نطقها في الكلام. فالحالة المعيارية للقول (Utterance) هو لقاء منطوق بين شخصين (Two People)، والوضع غير الاعتيادي سيكون هو التواصل المكتوب، وحيث يكون المشاركون بعيدين عن بعضهم بعضاً... إلخ. ففي السيميولوجيا (Semiotics)، التوجه المعياري (Ca- nonical Orientation) قد تم تناوله: جمل من قبيل العودة إلى الأمام (Back To Front) ورأساً على عقب (Upside Down) تعكس حدسنا حول ماهية منظوراتنا الطبيعية (والشاذة) عن بعض الأشياء (انظر، أيضاً، جون لاينز (John Lyons) (1977)).

■ اللهجة الحِرَفية، الفئوية **(Cant)**

(1) تعد هذه الكلمة في الاستعمال العادي اليومي على الأرجح حاطةً من القدر، وهي تحيل على عدم الإخلاص والنفاق في اللغة والفكر.

(2) يقترح **معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*) أن هذه الكلمة من المحتمل أن تكون مشتقة في النهاية من اللاتينية (Cantus) (أغنية، أنشودة). في القرن السابع عشر عندما ظهرت (الكلمة) لأول مرة، كانت تطبق دائماً بشكل متكرر على الكلام المنتحب للشحاذين، ومنذ ذلك الحين طبقت باستمرار على اللغات الخاصة أو المفردات المستعملة من قبل المنبوذين في المجتمع، كاللصوص (انظر أيضاً مضاد – اللغة (Anti– Language) ، ولهجة فئوية (Argot))، ولكن، أيضاً، الطوائف الدينية مثل الصاحبيين (Quakers)، وبعض المهن (من قبيل المحاماة).

(انظر، أيضاً، لهجة فئوية (Jargon) ولهجة سوقية (Slang)).



■ استهلال (Captatio Benevolentiae)

انظر استهلال (Exordium).

■ كرنفالي (Carnival (Lesque))

مصطلح ينتمي للنقد الأدبي أشاعته كتابة المنظر ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1968)، حول رابليه (Rabelais)، للإشارة إلى كل عدم تجانس لغوي شعبي أو ثقافة مضادة «متعددة الصوت» في التقابل الهزلي أو الغريزة للثقافة الرسمية السائدة: نوع من الثقافة المضادة المدمرة بمضاد اللغة الخاص بها دائماً، مثلاً:

Witches' Sabbaths, و Mardi Gras و«Raves» Present – Day.

■ الاستخدام الخاطئ بالتوهم (Catachresis)

(1) تم استعمال الاستخدام الخاطئ، المشتق من المعنى اليوناني «سوء الاستعمال»، في البلاغة (Rhetoric) من طرف جورج بوتنهام (George Puttenham) (1589)، وآخرين كنوع من الوجه البلاغي (Trope) الذي يقتضي استعارات غير مستعملة أو متكلفة. وهكذا، فإن جزءً من دينامية لغة شكسبير تأتي من تطبيقات لكلمات مناسبة خارج سياقاتها الطبيعية إلى استعمالات استعارية تكون مكبوسة دائماً:

(2)

... For Supple Knees
Feed Arrogance

(ترويلوس وكريسيدا (*Troilus and Cressida*, III, iii))

.... My Face I'll Grime With Filth,
Elf All My Hairs In Knots

(الملك لير، iii . ii ,(*King Lear*)).

وتطبق، أيضاً، بوضوح على ما يمكن أن نسميه اليوم بالاستعارات الممتزجة (Mixed Metaphors)، كما في (جملة) شكسبير: I Will Speak Daggers To) Her) (سأتحدث إليها ببغض).



المجلة الساخرة برايفت آي (*Private Eye*) تبرز بانتظام مجموعة كوليمنزبولز(*) (Colemanballs)، واستعاراتٍ ممتزجة من معلقي وسائل الإعلام. (انظر أيضاً دمج (Blend)).

(2) ناقش الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو (Michel Foucault) (1966) على أن الاستخدام الخاطئ يعد أساسياً للصور البلاغية، مادام عددٌ منها يتوقف على الانحرافات (Deviations) (أكثر) من الاستعمال «العادي» (غير الشعري) أو التلاعب بالمعنى الحرفي في مقابل المعنى المجازي. بالفعل، فقد ذهب بعيداً ليؤكد أن كل اللغة (استعمالٌ خاطئٌ بالتوهم): المعاني الحرفية ليست ملازمة في علاقة الدال - المدلول (Signifier - Signified)، بل أصبحت متواضعاً عليها من طرف المجتمع. وفضلاً عن ذلك، فإن الاستعمال الخاطئ بالتوهم الذي يؤول «كخطأ» يرمز إلى أصل اللغة: تسمية تعددية التجربة والمحيط تحت دلائل واسعة ومفردة.

(3) كما توحي بذلك تعاريف من قبيل (خطأ) «Error» و«سوء استعمال» «Abuse»، فإن الاستعمال الخاطئ هو أيضاً مصطلح تقييمي، جزء من التقليد اللغوي المعياري (Prescriptive) الذي يهتم بمفاهيم الصحة (Correctness).

مع استعمالات «صواب»، و«خطأ»، «مناسب» و«غير مناسب».

(4) مع ذلك، فإن معنى الاستعمال الخاطئ «خطأ» و«غير صحيح» هي مصطلحات مازالت تستعمل أحياناً في القواميس (Lexicography) أو صناعة المعجم كجزء من نظام عنونة الاستعمال (The Usage Lebelling System) الخاص بالوحدات المعجمية (يرمز لها بعلامة الفقرة في معجم أكسفورد الإنجليزي مثلاً).

صحيح من غير ريب، أن عدداً من التغييرات اللغوية والتجديدات تنشأ عن الخطأ والجهل مثلاً من خلال أصل الكلمات (Etymologies). لكن ما إن يتم قبولها من قبل عموم المثقفين، حتى تجيزها العادة، وإن كانت أصولها مبهمة في النهاية.

(انظر، أيضاً، استعمال خاطئ (للفظ) (Malapropism)).

(*) من (Commentator) و(Balls)، وتحيل (Coleman) على المعلق الرياضي بالبي بي سي ديفيد كوليمان (David Coleman).(المترجم)



■ تكرارية ذاتية، إشارة تكرارية ذاتية (Cataphora, Cataphoric Reference)

تدل تكرارية ذاتية في النحو ودراسات النص، وكما أدخلها كارل بوهلر (Karl Bühler) (1934)، على نوعٍ من الإحالة (Reference) اللغوية التي تنظر إلى الأمام (Forward Looking) أكثَر من النظر إلى الوراء (Backword– Looking) (إلى الخلف Anaphora).

(1) تستعمل على الخصوص بالنسبة للضمائر الشخصية (Personal Pronouns) وصور ضميرية (Proforms) أخرى التي تتوقع (عبارات أو) اسمية (Noun Phrases) التي ترد معها، مثلاً: If <u>she</u>'s Thinking of Applying for that Job, <u>Kate</u> Had Better Apply Quickly (تكرارية ذاتية) خاصةً مثل هذه تكون أكثر شيوعاً بين الجميلات منها بين الجمل بخلاف الإحالة التكرارية (Anaphoric Reference)، وهي في كل الأحوال قابلة للاستبدال بواسطة الإحالة التكرارية نفسها: قارن If Kate's Thinking of Applying For That Job, She Had Better Apply Quickly.

وبتأخرها عن تقديم معلومة أكثر دقة، تضع التكرارية الذاتية نفسها للاستعمال الأسلوبي لفائدة التشويق، أو مع نموذج الضمير «الخفيف»، وبعبارة اسمية ثقيلة (ثقيل)، يمكنها أن تزود بأداة تأكيد (Focusing) مفيدة. والتأثيران معاً يمكن رؤيتهما في الكلام المفضل في الصحافة والإذاعة والتلفزة :

And Bounding Down The Stairs With His Ever Cheeky Grin Comes <u>The Man of The Moment, Graham Norton</u>.

في الأدب يتم استغلال أداة العبارات الاسمية المتأخرة (Delayed Nps) واستعمال ضمائر الشخص الثالث ووحدات أخرى للإحالة المألوفة والمعرفية دائماً عند بداية النصوص في التقنية المعروفة ب في قلب الأشياء (In Media Res). ما هو ممتع بخصوص استهلال (*Pincher Martin*) لوليام غولدينغ المذكور في مدخل الإحالة العائدية، هو أن الاسم المعرف (The Man) لا يوجد حتى بداية الفقرة الثالثة في الصفحة الثانية. وهكذا، يوحي بأنه انطلاقاً من وجهة نظر معالجة



الخطاب، نبحث الآن عن معلومات إضافية حول (He) في عالم الخطاب، ولا ننتظر عبارةً اسميةً رئيسيةً أو إشاريةً كي تظهر.

وهكذا، وكما هو الحال مع التكرارية، استدلت كاتي وايلز (Katie Wales) (1996) على أنه في أمثلة كهذه الإحالة هي (Text Inward – Looking) وليس النظر إلى الأمام (Forward – Looking) بالنسبة للتكرارية الذاتية (أو النظر إلى الخلف (Backward – Looking)، بالنسبة للتكرارية.

(2) تم استعمال تكرارية ذاتية بشكل شائع للإحالة على مظهر الخطاب نفسه، **أكثر من موضوعات خاصة أو ناس (Poeple). فالضمير (It) يتوقع على نحو مميز** جميلاتٍ أو جملاً كما في : [It's A Pity [That She Can't [Come With Us]، أو I Don't Like It. [The Cat's Gone Missing For Third Day Running].

(3) يمكن إيجاد إشارة تكرارية ذاتية سطحية في بعض الأقوال التي تصحح ذاتها «Self – Repair» في التحاور، عندما يصحح المتكلمون أنفسهم خوفاً من التباس محتمل، على الأصح كفكرة تكرارية. في بعض الأحيان -مثلما بعد الأفكار- تكون للتفخيم (Emphasis) أو (التركيز) (Focus): ما أسماه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) بالتعيين المؤجل (Postponed Identification) والعلامات التضخيمية (Amplificatory Tags)، أو ما كان يسميه ميخائيل هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hassan) (1976) محاورة بديلة (Substitute Themes). كان يسميها رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Michael Mc Carthy and Ronald Carter) (2006) الذيول (Tails) ببساطة. وهي شائعة في الكلام اللهجي، مثلاً: (She Is Brillian, <u>That Girl</u>).

■ قناة (التواصل) (Channel)

على الرغم من أن اللسانيين المتشككين كجون لاينز (John Lyons) (1977) قد ناقشوا على أن قناة يجب أن تميز عن وسط (Medium)، فإن الأمر ليس كذلك بشكل كبير، فالمصطلحين معاً يستعملان دائماً بشكل ترادفي.

(1) تستعمل قناة فيوصف أنظمة التواصل للإحالة على الطريق الذي على طوله ترسل إشارة (Signal) أو رسالة (Message) أو شفرة (Code) من مرسلٍ إلى متلقٍ. مثلاً : كابلات الهاتف وموجات الراديو.



(2) اصطلاح الهندسة تم اقتراضه من طرف اللسانيين لوصف التواصل الإنساني. وهكذا، فاللغة يتم إرسالها أولاً عبر وسط أو أدوات فيزيائية للكلام على طول قناة أمواج الصوت في الهواء. تقيم المجتمعات المتعلمة استعمالاً هاماً للكتابة كوسط للإرسال، وهذه القناة هي الوجه المرئي للصفحة المكتوبة أو المطبوعة. لقد فتحت التكنولوجيا وسائطَ جديدةً للغة (الهاتف، والراديو، والتلفزة، والإنترنت... إلخ) وقنواتٍ جديدةً مرئيةً وسمعيةً، رغم أن المسرح منذ القدم قد استغل الصوت والجسد، كما الموسيقى والمشاهد في تعبيرها عن المعاني. اللغة المنطوقة العادية نفسها لا تتوقف بشكلٍ كاملٍ على القناة الصوتية السمعية وحدها : ففي سياق الخطاب وجها لوجه نهائل الرسائل المؤكدة (Reinforcing Messages) التي تكون مرئية (مثلاً تعابير وجهية)، وحتى لمسية (اتصال جسدي أو لمس). فتأثير القناة المضاعف (Multiple Channel Effect) هذا، حتى نستعير جملة إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1974)، يضيع في إرسال الكلام عبر الهاتف مثلاً.

(3) في السوسيولوجيا تم استعمال المصطلح في عبارة (قنوات) التواصل (Channel (S) of Communication) للإحالة على أدواتٍ متعددةٍ (مثلاً، صحيفة، ونشرة، وصفحة بيضاء) التي تمر المعلومات عبرها من جماعة من الناس إلى جماعة أخرى، خصوصاً تلك التي في السلطة (مثلاً الحكومة، وهيئة المديرين، مجلس محلي... إلخ).

■ الشخصية، (الصفة) خلق الشخصيات أو التشخيص (Character, Characterization)

تُحدد الشخصية ببساطة كتمثيل خيالي لشخص يكذِّب (Belies) (وإن تكاثر وتعقيد منهجيات التشخيص (Characterization). توحي، أيضاً، بقضيتين أساسيتين: درجة المحاكاة (Mimesis) أو التقليد (Imitation) المتضمنة في «التمثيل» والآليات الكلامية، و«القصص» (Fictions) التي تتوقف عليها الشخصيات في وجودها.

(1) هناك تمييزٌ تقليديٌ شائعٌ موروثٌ عن إ. م. فورستر (E. M. Forster) (1927)، إن لم يكن مستعملاً بشكل مفرطٍ، هو بين الشخصيات المسطحة (Flat) والدائرية (Round). بينما هناك مشاكل مع هذه المصطلحات الاستعارية، فإن التمييز



ينسجم مع حدوس القارئ (بحيث) إن هناك أنواعاً مختلفةً من التشخيص (Charac-terization) حتى داخل النص الواحد.

تقوم الشخصيات المسطحة على خاصية واحدة، وتميل أن تظل ساكنة وغير مطورة خلال العمل. فهي تناسب في الرواية الشخصيات «الفكاهية» الدرامية التي أشاعها الكتّاب المسرحيون أمثال بن جونسون (Ben Jonson) حيث ترمز أسماء الأعلام (داون رايت (Downright) وجون ليتلويت (John Littlewit)) إلى سمتها المهيمنة التي تتحقق في كلامها وأفعالها. فمن الناحية الوظيفية، كانت لها دائماً أدوارٌ صغرى في حدث الرواية. ومع ذلك، وكما تكشف عن ذلك عددٌ من الشخصيات في روايات تشارلز ديكنز السيدة مكاوبر (Mrs. Micawber)، وسيلاس ويك (Silas Wegg)، وفنسنت كروملز (Vincent Crummles) فإن هذه الشخصيات تصور بشكل حيوي ودرامي بحيث إن ديناميتها وقراءتها تخلق وهم شخصية مفعمة بالحياة. وفي الطرف الآخر هناك الشخصيات التي هي ببساطة (أسماء متكلمة) (Speaking Names)، ما كان يسمى بالشخصيات الغائبة (Characteronyms) (مثلاً، المحبين والأزواج في **محبوبة فلاندرز** (*Moll Flanders*) لدانيال ديفو (Daniel Defoe).

يقال إن الشخصيات الدائرية أكثر تقعيداً، فهي تقدم عدداً من السمات (Traits) أو السيمات (Semes) وتخضع في أحوال كثيرة لنوع من التطور أو التغير مع تطور الحبكة (مثلاً **عمدة كاستربريدج** (*Mayor of Casterbridge*)) لتوماس هاردي أو دوروثيا (Dorothea) جورج إليوت في **ميدلمارش** (*Middlemarch*). ففي نظرية عالم النص (Textworld Theory) تكون هذه الشخصيات ممثلين (Enactors) أكثر منها متفرجين (Bystanders) عابرين. في رواية القرن العشرين على الخصوص أصبح القارئ يلج إلى الأفكار الداخلية لمثل هذه الشخصيات (انظر، أيضاً، فكر مباشر حر (Free Direct Thought)). ومونولوج داخلي (Interior Monologue)، ولكن حتى في روايات الحقب المبكرة (الحياة الداخلية)، إذا نقلها السارد بشكل غير مباشر فقط، كانت أداةً مهمةً للاحتمال (مثلاً، فاني برايس (Fanny Price) في **مانسفيلد بارك** (*Mansfield Park*) لجاين أوستن (Jane Austen)، أو جود (Jude) في **جود الغامض** (*Jude The Obscure*) لهاردي).

فبخصوص مثل هذه الشخصيات (رئيسية دائماً) نكون أقل استعداداً لقبول التحجر في العمل والكلام... إلخ. لكن أكثر رغبة في تجسيدها بالقياس مع الناس الحقيقيين والأعراف الاجتماعية والسياسية أو الأخلاقية لمحيطهم الواضح، وبالحقبة.



وبمعنى ما يتم إتمام التشخيص (Characterizaton)، ويتم خلق وهم للواقع بما هو غائب في النص وبما نمنحه أو نضيفه لأنفسنا. (انظر أيضاً ثغرة (Gap) وعدم تحديد (Indeterminacy)).

(2) تميل بعض مقاربات الشخصية البنيوية الأكثر بروزاً، نحو التحليل بلغة بنية النص نفسه، وليس العلاقات مع العالم الخارجي. والمثال البسيط هو تقابل الشخصيات بالنسبة لتأكيد السمات المتعارضة، (مثلاً، هِنشارد (Henchard) وفارفراي (Far-Frae) في **عمدة كاستر بريدج** لهاردي.

(3) مقاربة أخيرة أخرى هي النظر للتشخيص (Characterization) على أنه تابع لبنية الحبكة، مجموعة من الأدوار الوظيفية أو العوامل (Actants). قدرٌ كبيرٌ من العمل على السرديات للشكلانيين الروس (انظر مثلاً فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928)). يسير في هذا الخط، ويشكل نفسه تأثيراً قوياً في منظرين متأخرين (خصوصاً الفرنسيين)، أمثال رولان بارت، وكلود بريمون، وأ. ج. غريماس (A. J. Greimas)، وتزفيتان تودوروف في الستينات. تقدم الحكايات الشعبية وحكايات الجن نفسها لتحليل الشخصية للغة أدوار من قبيل «بطل»، «وغد»، «معاون»... إلخ. وتقدم، حقاً، أنواعاً واضحةً للشخصيات السطحية.

كثيرٌ من الروايات الحداثية (Modernist) تكشف عن حد أدنى من التشخيص (Characterization) من منظور واقعي للشخصية الفردية (Individuality) و«للعمق» الظاهر. (مثلاً: **فينيغَنس وايك** لجايمس جويس أو روايات ألان روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) أو خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges). أي نظرية قيمة للشخصية يجب أن تكون قادرةً على اعتبار المواضعات المتضمنة في التقليد السائد، التي في مقابلها تصبح هذه الصيغ الارتدادية الأساسية في الصدارة (انظر كذلك شخصية درامية (Dramatis Persona)، ووجهة نظر (Point of View)، انظر، أيضاً، جوناثان كولبيبر (Jonathan Culpeper) (2001)).

■ أفق/ نطاق الشخصية (Character Zone)

مصطلح تم توليده من قبل الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين في الثلاثينات للإحالة على الأسلوب السردي (Narrative Style) المميز الذي يمكن أن يحيط الكلام المباشر (Direct Speech) لشخصية ما، والذي يقترح صوته (ها) أو



وعيه (ها). وهكذا، فان أفق تأثير الشخصية لا يحتاج ببساطة ليشمل ما هو مقتبس فقط، ولكن ليشمل مجالاً أوسع للنص. ترصع جاين أوستن، مثلاً، على نحو مميز الحوار (Dialogue) المباشر بين الشخصيات بكلام غير مباشر (Indirect Speech) ووصف سردي (Narrative Report)، ولذلك نظل واعين بالتشابك المتواصل للشخصيات بعضها بعضاً. وهكذا، ففي إيما (Emma)، في المشهد الذي يستجمع فيه السيد نايتلي (Knightley) شجاعته ليتقدم لطلب يد إيما، كانت ردود فعلها إزاء كلماته معبراً عنها في كلام، و(أكثر أهمية) بأسلوب غير مباشر (حر).

Emma Could Not Bear To Give Him Pain. He Was Wishing To Confide In Her-Perhaps To Consult Her, - Cost Her What It Would, She Would Listen. She Might Assist His Resolution, Or Reconcile Him To It ...

(انظر، أيضاً، سرد متنوع ملون (Coloured Narrative)، ووجهة نظر (Point of View).

■ الكلام المتقاطع/ المتضارب (Chiasmus)

يعد تقاطع الكلام مصطلحاً بلاغياً، من المعنى اليوناني التقاطع الواسع (Cross-Wide)، يصف البناء المتضمن لتكرار كلمات أو عناصر في رتبة معكوسة (أب : ب أ). ويعرف أيضاً بالعكس (Antimetabole). يتم استعماله في أحوال كثيرة في الخطبة العمومية لتأثير بارع أو حكيم (Aphoristic): «وهكذا رفاقي الأميركيين لا تسألوا عن ما يمكن أن تصنعه بلادكم من أجلكم، بل اسألوا ما يمكنكم صنعه لبلادكم» (الخطاب الافتتاحي لرئيس الولايات المتحدة الأميركية جون ف. كيندي (John F. Kennedy) (1961)).

ربما تحت تأثير المركب المثير للتاريخانية الجديدة (New Historicism) «تاريخانية النصوص، ونصية التاريخ»، أصبحت تقاطع كلامي صورة شائعة في الخطاب الأكاديمي وحتى في عناوين الكتب الأكاديمية، انظر مثلاً، مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993) وطوني بيكس (Tony Bex) (1996).

(انظر، أيضاً، مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)، وتكرار بلاغي (Epanodos)).



الاختيار (Choice)

إحدى وجهات النظر الخاصة بالأسلوب (Style) هي النظر إليه على أنه يشمل اختياراً. ينظر للمؤلف الأدبي على أنه يختار سماتٍ انطلاقاً من المصادر الكاملة للغة التي تكون تحت تصرفه. يُتَحَكم في الاختيار، أيضاً، جزئياً وبشكل محتمل من قبل حاجات النوع (Genre) والصورة (Form) والفكرة أو المحور (Theme)... إلخ. (انظر، أيضاً، مجال (Domain)).

في هذا المعنى الواسع، مع ذلك، لا يختلف الكُتاب عن مستعملي اللغة: إنه جزء من قدرتنا (Competence) **باعتبارنا متكلمين فطريين أن ننتقي من ألفاظنا الفونيمات** (Phonemes)، والتركيب (Syntax) والوحدات المعجمية (Lexical Items)... إلخ. (المناسبة التي توافق ما نريد قوله، وتناسب السياق الذي تتلفظ فيه).

ليست كل الاختيارات، مع ذلك، من الضروري أن تسمى أسلوبية من قبل أولئك الذين يستعملون مفهوم الاختيار. فالانتقاء، مثلاً، بناء النفي وليس الإيجاب في سياقات مماثلة أمرٌ يؤثر في المعنى جذرياً، قارن:

Waiter, Please Bring Me The Sweet Trolley.

Waiter, Please Don't Bring Me The Sweet Trolley.

وعلى العكس من ذلك، فإن اختيار المتكلم الإنجليزي لـ (Anyone) بدل (Any-body) أو تهجية (Grey) بدل (Gray) لا يغير في المعنى إطلاقاً، وإن الأمر يتعلق بنزوة وفرادة شخصية. الاختيار الأسلوبي، مع ذلك، يهتم عموماً بالتعابير التي لها نفس المعنى أكثر أو أقل، ولكن التي يمكن أن يميز بينها بشكل دقيق بفروق دقيقة في المعنى أو بدلالة مواكبة (Connotation)، أو درجة الشكلية (Formality)... إلخ. قارن:

Smokers Are Kindly Requested To Sit In The Rear.

We Ask Smokers To Sit At The Back.

وكما توحي بذلك، أيضاً، مفردات المحتوى (Content)، والشكل (Form) وإعادة الصياغة (Paraphrase)، فقد اختلف اللسانيون والأسلوبيون حول المدى الذي يصل إليه «نفس المعنى» المعبر عنه بكلمات مختلفة. (انظر، أيضاً، ثنائية (Dua-lism)، وأحادية (Monism)). طبعاً، من الممكن مناقشة، كما قام بذلك محللو



الخطاب النقدي (Critical Discourse Analysts)، أنه في نفس السياقات (مثلاً العناوين الرئيسية للجريدة) يعكس اختيار أسئلة سياسية للأيديولوجيا -Ideolo) (gy أكثر من ظل بسيط للمعنى، قارن:

Vice Chancellor's Plans For Merger Rejected

Dons Defy College Closure Threat.

في النصوص الأدبية يحدد اختيار سمات ما عموماً رؤية العالم (World-View) الخاصة التي ينقلها السارد. ففي خيال النص الفائق (Hypertext) الاختيارات يحددها المبحر (Navigator).

(بالنسبة للاختيار كمبدأ لغوي، انظر، أيضاً، النحو النسقي -Systemic Gram) .(mar

كرونوتوب (Chronotope)

في عمل المَنظر الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) على الرواية (1981)، يحيل كرونوتوب (Chronotope) الذي يعني حرفياً زمن - فضاء على الطبيعة المعقدة المحتملة وعلى العلاقة بين الأبعاد الممثلة للزمن والفضاء. روايات مختلفة وأنواع (Genres) تخلق صوراً مختلفةً للعالم وفقا لكرونوتوبات مختلفة: الملحمة في مقابل الرواية، مثلاً. فملحمة إدموند سبنسر **ملكة الجن** تبلغ معنىً حياً للفضاء، ولكن معنى صغير للزمن (مثل ما يحصل في رؤى الحلم). المفهوم النقدي لعتبة الشعور (Liminality) يمكن النظر إليه على أن له دلالة زمنية وفضائية معاً.

الإسهاب، الإطناب، الحشو (Circumlocution)

(انظر الإطناب، الحشو (Periphrasis)).

العبارة أو الجميلة (Clause)

تعترف الأنحاء التقليدية والحديثة على السواء بالجميلة (Clause) كوحدة نحوية محضة، ولكن تجدها صعبة في بعض النواحي لتمييزها من الجملة -Sen) (tence. وبالفعل فالمصطلحان معاً سيتصلان في أحوال كثيرة بشكل تبادلي، في مركبات من قبيل بنية/ جميلة/ جملة (Clause/ Sentence Structure) أو جميلة/ جملة الأمر (Imperative Clause/ Sentence).



تحدد (العبارة أو) الجميلة أحيانا بلغة الحجم، بما أنها أصغر من الجملة وأكبر منالكلمة (Phrase) الذي يكون نفسه أوسع من وحدات أخرى أو صفوف (Ranks) الكلمة (Word) أو(المورفيم الوحدة) الصرفية (Morpheme). ومع ذلك، يكون من الأفضل تحديدها بلغة سماتها البنيوية، أي التي ترتكز عادة على (المبتدأ أو الفاعل (Subject) (والخبر أو) والمحمول (Predicate) (وهو ما تفتقر إليه المركبات (Phrases). فالجملة تتضمن، أيضاً، مبتدأً وخبراً عادة، لكن خصائصها المميزة هو أنها يمكن أن تتكون من أكثر من جميلة. فالجميلة مع ذلك، هي بنية تشبه الجملة، وتتصرف كجزء من الجملة. فسطحيا، أبنية من قبيل :

I Have Seen Roses Damask'd, Red and White

و:

I Have Seen Roses Damask'd, Red and White
([But No Such Roses See I In Her Cheeks])
تكون متطابقة، لكن الجميلة في حد ذاتها تعد جملةً بسيطةً (Simple Sentence)، ففي المثال الثاني تتصرف كجميلة أساسية (Main Clause) متبوعة بجميلة معطوفة (Co-Ordinate Clause) (تتصدرها أداة العطف (But)) فيما يسمى بالجملة التآلفية (Compound Sentence).

فكما يبيّن ذلك هذا المثال، فإن عدداً من الجميلات يتصدرها عنصر ربطٍ (Connective Element). والنوع الكبير الآخر للجميلة غير الأساسية (Non-Main Clause) هو الجميلة التابعة (Subordinate) أو التابعة (Dependent) أو المربوطة (Bound Clause)، التي تكون مع الجميلة الأساسية الجملة المركبة (Complex Sen-tence). الأنواع الكبرى للجميلات التابعة هي وظيفياً اسمية (Nominal) (تتصدرها أداة العطف (But) مثلاً). وظرفية (Adverbial) (تتصدرها (When) و(if)... إلخ)، ووصفية (Adjectival) أو موصولة (Relative) (تتصدرها (Who) و(Which) و(That)... إلخ). كثيرٌ من الكتابة الشكلية تتميز بسلاسل من الجميلات التابعة الواردة بعد وقبل الجميلة الأساسية. (انظر، أيضاً، دورية (Period (ic)).

يمكن للجميلات التابعة أن تصنف باعتبارها متصرفة (Finite) أو غير متصرفة (Non-Finite)، أي ما إذا كان الفعل موسوماً بالنسبة للزمن (Tense)



أو الوجه (Mood) أولاً. ترد غير المتصرفات (Infinitives) والمشاركات (Parti-ciples) (صور -ing و-ed) في جميلات غير متصرفة، التي لا تتوافر بالضرورة على فواعل مثل الجميلات المتصرفة:

Spend'st Thou The Fury on Some Worthless Song,
Darkening Thy Power / To Lend Base Subjects Light?

(شكسبير (Shakespeare): سونيتة 99 (Sonnet 99))

■ انشطار، جملة منشطرة (Clefting, Clef Sentence)

أصل المصطلح أوتو جيسبرسن (Otto Jespersen) (1949)، ويستعمل في النحو (Grammar) لوصف سيرورة للتفخيم (Emphasis) أو التركيز على (Focus) جملة بسيطة تظهر أنها منقسمة إلى جملتين. واحدة تتضمن التكرار الذاتي (Catapho-ric) it والفعل المساعد (Auxiliary Verb) (Be)، والأخرى جُمَيْلَة صلة (Relative Clause). وهكذا، فعليه (The Sparrow Killed Cock Robin) يمكن أن تنتج :

It Was The Sparrow/ Who Killed Cock Robin (التركيز على الفاعل المنطقي)

It Was Cock Robin / (Whom) The Sparrow Killed (التركيز على(المفعول))

الأسماء البديلة هي موضوع الخبر (Predicated Theme)، أو (موضوع الإخبار) (Theme Predication) (ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)، و(it) الفالقة (it-Cleft) (دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (1999). فهذه المصطلحات تشير إلى أنه من الطبيعي تأكيد الوحدات في (المبتدأ) (Predicate)، أي بعد الفعل (Was)، وأن الضمير (It) هو فاعلٌ هامدٌ (Dummy Subject)، إذا صح التعبير، أو هو موضوعٌ فارغٌ (Empty Theme) أو نقطة استهلال.

البروز (Extra) الإضافي لبعض العناصر في الكلام، يمكن أن يتم ببساطة بواسطة النبر أو نغمة الصوت (Tone of Voice)، وهي إمكانات مرفوضة في



الكتابة. لكن الانشطار (Clefting) يوجد في الكلام كما في الكتابة، فهو يزيد درجة التفخيم، ومن ثم يستغل بشكل واسع في الخطابات البلاغية أو العاطفية للخطبة الشعبية:

It Was The Last Government Who Were Responsible For Our Present **Rate of Unemployment.**

في إذاعة الأخبار (Newscasting) والسرديات تتمركز ظرفيات الزمن بشكل عام بهذه الطريقة لتقديم ما كان يراه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk **et al.) (1985) نوعاً من مكان وزمان المشهد (It Was Early Morning That The** Hostages Were Released: Scene–SeTting).

هناك تصنيفات أخرى للانشطار (Clefting). مثلاً، يبدو أنه يرد بشكل طبيعي جداً في سياقات حيث متكلمٌ واحدٌ يرغب في معارضة متكلمٍ آخر، مثلاً:

A : I Hear Jenny Wren Killed Cock Robin.

B : (No), It was The Sparrow (Who Killed Cock Robin).

بعبارة أخرى، فإن وحدة التركيز (Focus) تقدم معلومة جديدة (New In- formation) ضد البقية المعطاة (Given) أوالمفترضة (Presupposed). لاحظ أيضاً متواليات سؤال – جواب من هذا النوع:

A : Who Killed Cock Robin?

B : It Was The Sparrow (Who Killed Cock Robin).

ففي كل حالة يمكن للمعلومة المعطاة أن تحذف بسهولة.

(انظر، أيضاً، شبه انشطار (Pseudo-Clef)).

■ التعبير المأثور **(Cliché)**

من معنى الفعل الفرنسي «مأثور» (Stereotyped)، تم استعمال هذا المصطلح المعروف بطريقة ازدرائية للإحالة على الاستعمال (Collocations) أو المصطلحات (Idioms) التي استعملت كثيراً لدرجة أنها فقدت دقتها أو قوتها.



يغضب قراء ومستمعو الخطاب الشكلي أو الرزين (السياسة، الصحافة) بشكل خاص من التعابير المأثورة، لأن ابتذالها الواضح أو حشوها (Redundancy) يوحي بضعف (Slackness) التفكير... إلخ. (The Elephant In The Room)، و(Pushing The Envelope) وعلى نحو مشابه، نتوقع أصالة التفكير والتعبير في اللغة الشعرية (Poetic Language)، وأن مصطلح الأداء الشعري (Poetic Diction) هو، أيضاً، يستعمل أحياناً بطريقة مبتذلة للإحالة على الرصف اللغوي المستعمل كثير التقليد الشعري مثل: Purling Brooks و Feathered Songsters.

وعلاوة على ذلك، تمر التعابير المبتذلة (Cliché) في الكلام العامي العادي والمألوف دائماً بشكل لا يثير ملاحظة، وأنه من الصعب تصور كيف يمكننا الاستغناء عنها، كما هو الشأن بالنسبة لآلاف الاستعمالات المألوفة (Deep Feeling، وSlim Chance)، والتشبيهات (Similes) (As Dead As Doornail)، والاستعارات التصورية (Conceptual Metaphors) والصيغ (Formulas) (Many Happy Returns) حيث التسويغ الواقعي (Pragmatic) (المواساة، اللطف... إلخ) يكون أعلى.

(انظر، أيضاً، تشارك لَغْوي (Phatic Communion)).

■ القمة، الذروة، الأَوْج (Climax)

(1) تم استعمال الذروة (Climax) بشكل واسع للإحالة على نقطة في غاية الأهمية والكثافة داخل حكاية أو مسرحية أو فيلم... إلخ.

(2) من اليونانية السُلم (Ladder)، تعد الذروة في البلاغة باعتبارها صورة تعبيرية (Figure of Speech) أداة درامية للإقناع. وتعرف أيضاً بتدرج بلاغي (Gradatio)، فهي تقدم حججاً في رتبة تصاعدية من حيث الأهمية، محتفظة بالنقطة المهمة إلى الأخير. (مضاد – الذروة (Anti-Climax) كما يوحي بذلك اسمها تضع النقط المهمة في الأول)، مثلاً:

What Light Is To The Eyes, What Air Is To The Lungs, What Love Is To The Heart, Liberty Is To The Soul of Man.

(ر. ج. أنغيرسول (R. G. Ingersoll)).



(3) يتضمن نمطٌ خاصٌ من التدرج البلاغي قرن الكلمات بين الجمل، الوحدة المعجمية «الأخيرة» لجميلة واحدة المستهلة للنص. فهي إذن تشبه تكراراً تتابعياً (Anadiplosis)، لكن البناء الأوجي للحجة يكون مهماً. وهكذا، فتوماس ويلسون (Thomas Wilson) (1553) يأتي بالتمثيل الآتي:

Of Sloth Cometh Pleasure, of Pleasure Cometh Spending,
Of Spending Cometh Whoring, of Whoring Cometh Lack,
Of Lack Cometh Theft, of Theft Cometh Hanging, and Here An End of This World.

(4) يحيل جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) على المبدأ (الوظيفي) الصواتي للذروة (Phonolgical Principle of Cli- max) في الخطاب، الذي بواسطته في متوالية من وحدات النغم (Tone Unites) الموقع الأخير سيكون هو البؤرة الكبرى للمعلومة. وبالفعل، يبدو هذا توسيعاً لمفهوم نهاية البؤرة (End-Focus)، ويتمظهر هو الآخر في التركيب (Syntax) كما في (وظائف الأصوات) (Phonology). تقدم الجمل الدورية (Periodic Sentences)، دائماً، ذروة مع تأجيل الجملة الأساسية، وهي أكثر بروزاً في الكتابة منها في الكلام.



الاختزال (Clipping)

(1) هو في المعجميات (Lexicology) سيرورة تقصير الوحدات المعجمية. يرد دائماً بكثرة في الكلام العامي. ولذلك، فالاختزالات تقدم بدائل أسلوبية لا رسمية للصور التامة. أحياناً تصبح هذه هي الصور المرسخة التي تحل محل الصور الطويلة (مثلاً، (Bus) من (Omnibus)). أيضاً، المقاطع الأولى أو الأخيرة يتم ترخيمها (حذفها)، كما في (Bus) و (Permanent Wave). يمكن أيضاً تقصير المركبات (Compounds)، مثلاً: Sci(ence) – fiction (الآن الاختزال هو (Sf) و (Sit(uation) – Com(edy).

إن اقتصاد الجهد في الكلام والمسافة في الكتابة والمراسلة النصية هو بكل وضوح حافزٌ قويٌ للتقصير، كما هو الشأن بالنسبة للكلمات المنحوتة (Acronyms)، لكن التذكرية (Memorability) ورخامة الصوت (Euphony)... إلخ. هي أيضاً متضمنة. عند ملاحظته لـ «تداخل» (Telescoping) الكلمات أو المركبات في اللغة السياسية، وقد هجا جورج أورويل المارسة في مفردات الطبقة بـ (B) للغته الجديدة



(Newspeak) في (روايته الموسومة بـ *1984*). ومن ثم فـ (Fiction Department) هي (Ficdep)، و(Records Department) هي (Recdep)... إلخ. (انظر، أيضاً، الترخيم الاستهلالي (الصائتي) (Aphesis)، والجزم (Apocope)).

(2) يصف الاختزال في الأصواتيات نوعاً من التلفظ حيث يتم التلفظ بالمقاطع بسرعة و/ أو على نحو مفاجئ دون تداخل لإنتاج إيقاع متقطع (مثلاً، كلام الكاتب المسرحي نويل كووارد (Noel Coward) أو داليكس (Daleks) في المسلسل التلفزيوني البريطاني الدكتور Who (Doctor Who).

ورغم أن هذا يتجه نحو التفكير فيه كسمة فردية أو لهجية فردية (Idiolectal)، بالنسبة للأذن الأميركية، مثلاً، يبدو الكلام الإنجليزي البريطاني (خصوصاً (النبر المعياري) (Standard Accent) للأربعينات والخمسينات)، متقطعاً، كما توحي بذلك الأنماط التقليدية (Stereotypes) العرضية للإنجليزية البريطانية في الأفلام الأميركية.

■ **مغلق، طبقة مغلقة، نظام/ نسق مغلق... إلخ (Closed: Closed Class, Closed System, etc)**

(1) المفردات تم استعمالها لوصف التحليل اللفظي (Lexis) أو مفردات لغة لأجزاء الكلام تلك التي تكون علاقتها مغلقة (Closed) أو «متناهية» حيث الكلمات الجديدة (الاقتراض، والتواليد... إلخ) لا يتم خلقُها بسهولة. الطبقات المفتوحة (Open Classes)، بالمقابل، تقبل الابتداع والتجديد. تتضمن الطبقات المغلقة (Closed Classes) الكلمات الوظيفية (Function Words) الأساسية: الضمائر (Pronouns)، والأدوات (Articles)، وحروف الجر (Prepositions)، والواصلات (Conjunctions)، جزء من مخزون الكلمة القديم والدائم للغة الإنجليزية، والمهم في البنية الهيكلية والتركيبية للجمل.

(2) في عمل باربارا هيرنشتاين سميث (Barbara Herrnstein Smith) (1968) حول الإغلاق الشعري (Poetic Closure) (تحته)، يحيل المركب نظام مغلق (Closed System) على الأسلوب الشعري الذي يصبح مألوفا أكثر أو متنبأً به، وليس له جديد يقوله (مثلاً الأداء الشعري للقرن الثامن عشر). وهذا يبدو أنه يناسب مفاهيم مدرسة براغ التلقائية او الآلية (Automatization).



إنهاء (Closing)

كانت الإنهاءات (Closings) أو إنهاء الروتين (Closing Routines) باعتبارها سمة لأنماط الخطاب موضوعاً لكثير من البحث من قبل هارفي ساكس وآخرين (Harvey Sacks et al.) (1974)، في تحليل التحاور (Conversation Analysis)، مثلاً: كيف ننهي تحاورنا على الهاتف؟ ، (وأقل وضوحاً) كيف ننهي تبادلاتنا وجهاً لوجه؟. لا أحد، خارج اللياقة، يرغب حقاً في الحديث إلى النهاية، ولذلك هناك استراتيجيات يتم استعمالها، يتم تصديرها للإشارة مؤطرة من قبيل: (Well، أو Ok It's Been Really Nice Bumping Into You; (I Better Go, Because I've A (Bus to Catch ... إلخ.

يكون إتمام الإنهاءات سهلاً في الوسيط اللاشخصي للكتابة وفي الروتين الصيغي (Formulaic Routines) أو ما وصفه الناقد فرانك كيرمود (Frank Kermode) (1978) كإنهاء تاكميمي (Tagmemes) تم تطويره بالنسبة للحروف (Yours Faithfully)... إلخ والحكايات (And They All Lived Happily Ever After)) والصلوات (Amen)... إلخ. فالخاتمة (Epilogue) تعد بنية إنهاء شكلية لعدد من المسرحات .

(انظر، أيضاً، تقفيلة (Coda)).

الإغلاق (Closure)

كان مصطلح الإغلاق (Closure) شائعاً في النقد الأدبي والنظرية الأدبية، لكن بظلال معانٍ أو تضمينات متنوعة.

(1) تم تحديده باعتباره «معنى للاكتمال»، ويزود بفرص في الشعر والسرد لدراسة تحقيقاتها من حيث الصورة (Form)، أي الاستراتيجيات المختلفة لإتمام «الاكتمال» (Completion) (انظر، مثلاً، باربارا هيرنشتاين سميث (Barbara Hernstein Smith) (1968)، وم. تورغوفنيك (M. Torgovnick) (1981).

تعد الدوبيتات(*) (Couplets) والأبيات مقطوعة الآخر أدواتٍ عروضيةً شائعةً كما هو الشأن بالنسبة للعودة إلى النموذج الإيقاعي والقافية (Rhyme) الأولى (مثلاً،

(*) مقطع شعري مؤلف من بيتين (المترجم).



الشطر الأخير للمريكية(*) (Limerick). صورة واحدة بسيطة في السرديات تكون مبنية على التضاد (Antithesis): الفقير يصبح غنياً، القبيح يصبح جميلاً، والشرير طيباً. يأتي الإغلاق في الروايات باعتبارها متميزة عن حكايات الجن(Fairy-Tales) ، من «ربط» كل خيوط الحبكة (Plot)، وحل كل الألغاز (Enigmas)، أو التناقضات الظاهرة. (انظر أيضاً حل العقدة (Dénouement)).

(2) يمكن مناقشة مسألة وجود ثلاث درجات من الإغلاق أو الإنهاء (Fina-lization) (شلوميث ريمون - كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (2002))، بشكل أكثر أهمية أن بعض القصص تعمل ضد الإغلاق لفائدة مضاد الإغلاق (An-ti-Closure) أو مفارقة (Aporia) خصوصاً في الحقبة الحديثة. قد أصبح الإغلاق بالنسبة لبعض الروائيين (وأيضاً النقاد)، بسبب ترابطاته مع الرواية «الواقعية» للقرن التاسع عشر أو الرواية الكلاسيكية، يحدد بشكل عام مع الحبكات أو موضوعات المحافظة السياسية، وفقدان التجريب الشكلي أو اللساني.

استدل التفكيكي (Deconstructionist) الفرنسي جاك ديريدا على نحو مفرط على أن كل اللغة الأدبية تفتقر إلى الإغلاق، وأن المفهوم يكون أيديولوجيا (Ideo-logical).

(3) يطبق المصطلح أحياناً على النصوص غير الأدبية (مثلاً: التقارير الصحفية، والبرامج التلفزية) للإحالة على كون الحكايات من كل الأنواع تبنى وفقاً لأيديولوجيات خاصة، تأويلات ممكنة أخرى تم «إغلاقها».

(انظر أيضاً غِشتالت).

■ المزج الصوتي (Coalescence)

يُستعمل في الأصواتيات (Phonetics) للإحالة على الورود المتصل (لفونيمين) (Phonemes) لتكوين فونيم واحد مختلف. ففي الإنجليزية قد أثر هذا أساساً في الصوامت اللثوية (Alveolar): الانفجارية /t/ و /d/، والاحتكاكية /s/ و /z/، وذلك عندما تجاور شبه الصائت /j/ . هناك نوعان من المزْج:

(1) تاريخياً، ووسط الكلمة، أصبحت/t/ و /d/ + /j/ الاحتكاكية /tʃ/ و /dʒ/ خلال القرن الثامن عشر، في كلمات من قبيل (Virtue) و (Grandeur). في الكلام البطيء جدا

(*) قصيدة فكاهية خماسية الأبيات (المترجم).



أو الحذر، أو في بعض اللهجات الفردية (Ideolects)، بعض هذه الكلمات يمكن الآن سماعها غير ممزوجة (De-Coalesced). يؤثر المزج، أيضاً، في الوسطيات/s/ و+ /j//z/، في كلمات مثل (Special) و(Occasion) تتلفظ كـ /ʃ/ و /ʒ/ انطلاقاً من القرن السابع عشر وما بعده. واليوم هناك تلفظات متنوعة لـ (Issue) و(Casual)... إلخ.

(2) يرد المزج في الكلام العامي المعاصر في حدود الكلمة، ولذلك فـ Would You ... أو ... What Do You... إلخ، تسمع كـ /Wudʒu/ و/Wotʃʊ/.

المزج لا يتم تسجيله إلا نادراً في الكتابة على عكس الترخيم (حذف) (Elision) (صورمن قبيل I'll و She's... إلخ)، ما عدا ربما في محاولة لاقتراح كلام غير معياري **(Non-Standard)** أو لهجي **(Dialect) (Betcha و Wotcha Got)**.

■ التقفيلة، ذيل مقطعي (Coda)

مصطلح مأخوذ من النظرية الموسيقية ويستعمل في علم السرد (Narratology) للإحالة على الوحدة البنيوية أو (الفكرة) المحورية الأخيرة للقصة (Narrative)، وفقاً لحل الحدث (Action). ففي الرواية مثلاً تنتقل التقفيلة نموذجياً بعيداً عن النظرة المغلقة للعمل لحل كل النهايات المفقودة للحبكة، أو تلخيص الأحداث الأخيرة لحياة البطل(ة). كما في التركيبة (Formulaic): (They All Lived Happily Ever After).

(انظر أيضاً إغلاق (Closure)، وخاتمة (Epilogue)).

■ الشفرة، (نظام من الرموز) (Code)

تستعمل الشفرة عادة في السيميائيات (Semiotics) والنظرية التواصلية (Communicative Theory)، وقد أصبحت شفرةً شائعةً في حقول أخرى بما فيها البنيوية (Structuralism) والسوسيولسانيات والنظرية الأدبية. (إن مدى استعمالاتها واسع (شفرة جمالية (Aesthetic Code)، وشفرة ثقافية (Cultural Code)، شفرة لغوية (Linguistic Code)، شفرة تصويرية (Pictorial Code))، شفرة مسرحية (Theatrical Code)... إلخ (يشهد) على قيمتها. لكن، أيضاً، يجب القول، على شيء من الغموض والادعائية.وقد استعملت أحيانا كمرادف للغة،(وللتنوع) (Variety) أو للهجة (Dialect) (انظر تغيير شفري Code -Swit-ching)، لكن مع تأكيد «(النسق)» الذي يعد أحد العناصر الأساسية لمعناها.

(1) تعد شفرة في السيميائيات مجموعة نسقية من القواعد التي تسند معانٍ



للدلائل (Signs)، مثلاً: يمكننا أن نتحدث عن شفرة مورس (Morse Code) أو شفرة سرية (Secret Code). ولأن كل مظاهر السلوك الإنساني تعمل كشفرات لكل الأنواع في المجتمع، مع درجات مختلفة من تقعيد البنية والمعلومة: مثلاً الشفرة المثنوية للحاسوب (0/ 1)، أضواء المرور، واللباس، والإيماء، والجَبْر. ليست كلها اختراعات بل كلها بناءات ثقافية.

(2) تقدم اللغة البشرية شفرة عالية التطور، أو بالأحرى مجموعة شفراتٍ أو شفراتٍ فرعيةً (Subcode): تماماً كالقواعد الصوتية والتركيبية والمعجمية، هناك قواعد عروضية ولسانية إيمائية (Paralinguistic)... إلخ، كل واحدة منها تساعد على إسناد معنى للكلام، لكن بعضها يمكنه، أيضاً، أن يعمل كأنساق للمعنى لحسابه الخاص (مثلاً اللغة الإيمائية (Paralanguage) للشخير، والقهقهة، والاستهجان (Tuts – Tuts)... إلخ).

عند مشاهدتنا للتلفاز أو حضورنا لمسرحية، ننخرط في معالجة تنوع للشفرات التمثيلية (Representational Codes): بصرية (الإضاءة، واللباس، والصورة)، وسمعية (موسيقى، ومؤثرات صوتية)، ولسانية، أيضاً، (وشفرات جمالية).

(3) في المفهوم المؤثر للحدث الكلامي (Speech Event) لرومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960)، تعد شفرة (Code) أحد المظاهر القاعدية للتواصل الإنساني. فالرسالة (Message) المرسلة بين المخاطِب المخاطَب تتطلب سياقاً وشفرة: نسق المعنى الذي (يبنيه). فالوظائف الأساسية للكلام بالنسبة لجاكوبسون، تُوَجه نحو مختلف مكونات الحدث الكلامي. ولذلك فكلام موجه الشفرة (Code-Oriented) يتوافر على وظيفة ميتالغوية (Metalinguistic) (مثلاً، الحديث عن نبرة أحد ما، تحديد كلمة... إلخ).

في السنوات القليلة الماضية تمت مساءلة نموذج الشفرة أو استعارة اللغة البشرية، مثلاً، في نظرية (ملائمة مقتضى الحال) (Relevance Theory) (دان سبيربر وديدر ويلسون (Dan Sperber and Deidre Wilson) (1995)): استدلا، مثلاً، على أن شفرية اللغة تحتاج إلى تكملتها بواسطة مستوى استنباطها، (من أجل) التواصل التام للمعنى.



تأليف المقاربتين السيميائية والتواصلية (شكلت) نظرية سوسيولسانيات الشفرة كما دافع عنها ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1978) المتأثر كثيراً بالعالم التربوي بازيل بيرنشتاين (Basil Bernstein) في بدايات السبعينات. كان ينظر إلى الشفرات كأنواع للمعنى أو قيم ثقافية يولدها النسق

(4) المتحقق أو المدرك (Acutalized) في تنوعات (Varieties) اللغة، (التي تنتقل من خلال) مجموعات اجتماعية (مثلاً، الأسرة، والمدرسة، ونادي الغولف). والأمثلة المتطرفة ستكون (ضد) لغات (Anti-Languages) العالم الأدنى أو التنظيمات المنغلقة (Tight-Knit Organizations).

(5) السمة المميزة للشفرات هي أن نسق علامة واحدة (شفرة أولية (Pri-mary Code)) يمكن أن يستعمل لتحويل الرسائل إلى رسائل أخرى (شفرة ثانية (Secondary Code))، مثلاً، شفرة مورس (Morse Code) مبنية على اللغة اللفظية (Verbal Language). وبهذا المعنى تعد الشفرة نسقاً رمزياً، كما تدل على ذلك، ضمناً، مركبات مثل شفرة معلِنة (Heraldic Code). تكون أنساق الرموز في الأدب، وخاصة في الشعر، فاعلة وذات سمة موحدة، ولذلك يمكننا تبعاً لميخائيل ريفاتير (Michael Riffateere) (1978) أن نرى شفرة جغرافية، مثلاً، تُكَون تخيل (Imagery) ولعبة كلمة (Word – Play) لمرثيات جون دون:

The Brow Becalms Us When' Tis Smooth and Plain,
And When' Tis Wrinkled, Shipwracks Us Again ...

(Love's Progress)

(رحلة حب)

O My America ! My New-Found-Land,
My Kingdome Safeliest When With One Man Man'd ...

(Going To Bed)

(الذهاب إلى السرير)

وبمعنى عام، مع ذلك، يمكن الاستدلال، كما فعل ذلك جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) على أن كل الأدب يعد شفرة: رسالة نص ما هي ترميز من «درجة ثانية»، مادمنا نتوقع أنها تعنى شيئاً أبعد من ذاته، شيئاً ذا دلالة كلية.



(6) الشفرة في النظرية الأدبية ربما معروفة جداً منذ العمل المبكر لرولان بارت (Roland Barthes) (1970) حول كيف يمكننا أن نضفي معنى على النص، خصوصاً في الرواية. إنه جزء من قدرتنا (Competence) كقراء أن (نعمق) فهمنا، بوعي أم لا، من بعض (أطر المراجع) (Frames of Reference) الأدبية والثقافية، النماذج أو الشفرات. يميز بارت بين خمس شفرات: الشفرة الفعلية (Actional) أو (Proaire-tic) (حدثية) التي تهتم بتتابع الأعمال، والشفرة الهرمينوتيقية (Hermeneutic) مع الغموض السردي والحلول، والشفرة السيمية (Semic) مع معاني الشخصيات (Cha-racters)، والشفرة الرمزية (Symbolic) مع (المتضادات اللفظية)، والشفرة الإحالية (Referential) أو الثقافية مع إطار المعرفة العامة خارج النص. يعتقد جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983، 1975) أن شفرات إضافية تكون ضرورية، مثلاً: شفرة السرد (Narration): بناء النص كخطاب خاص بين السارد (Narrator) والمسرود إليه (Narratee).

(انظر، أيضاً، فك إشفار (Decoding)، وترميز (إشفار) (Encoding)).

■ (التحول في النظام الرمزي أو الشفري)، التقاطع الشفري (Code-Switching; Code-Crossing)

(1) التحول الشفري في السوسيولسانيات للإحالة على التحول الذي يتبناه المتكلمون بين تنوع (Variety) أو لهجة (Dialect) أو لغة (Language) وأخرى. (انظر أيضاً شفرة).

يغير المتكلمون ثنائيو اللغة بانتظام اللغات نسقياً وعلى نحو ملائم: وفقا للشخص المخاطِب (مثلاً الأب في مقابل الأم)، أو الوضع (Situation) (مثلاً، البيت في مقابل المكتب) أو حتى الموضوع (Topic) (مثلاً، ابتهاج مقابل عمل). فتنوع الموضوع هذا يسمى أحياناً تغييراً شفرياً استعارياً (Metaphorical Code-Switching). سيتحول عمل بعض المتكلمين في التحاورات غير الرسمية من لغة إلى لغة عدة مرات حتى داخل الجمل للتأكيد والإحساس (يسمى تغييراً شفرياً تحاورياً – Conversational Code Switching) أو المزجي (Mixing-)). ولكن حتى المتكلمين أحاديي اللغة يمكن أن يغيروا الشفرة دائماً حسب الوضع و/ أو درجة الشكلية (Formality): مثلاً التحول من الكلام المحلي داخل دائرة الأسرة إلى (الفصحى أو المعيارية خارج الأسرة).



في المجموعات مزدوجة اللغة (Diglossic)، حيث يوجد هناك تنوع «رسمي» (مثلاً الألمانية العالية) والعامية (Vernacular) (مثلاً الألمانية السويسرية) يرد التغيير الشفري لأسباب وظيفية وأسلوبية مشابهة. وقد اصطلح على ذلك بالتنوع العالي (High) والسفلي (Low) (حسب تشارلز فيرغسون -Charles Fergu (son) (1959): ترد التحولات بين اللغات (والاستعمالات اللغوية الخاصة (Registers) ومجالات (Domains) الخطاب العمومي والشكلي (حكومة، وتربية وصحافة) والخطاب غير الرسمي (الأسرة والمزاج والأغاني الشعبية... إلخ).

يزود التغيير الشفري في النصوص الأدبية (حقلاً مهماً) للتحليل من حيث (انعكاسه) في الواقع الاجتماعي، ومن حيث معالجته باعتباره أداة أدبية. هناك تعالقٌ قويٌ، مثلاً، بين صوت السارد (Narrator) واللهجة المعيارية أو اللغة «الرسمية» (الشفرة المعيارية؟ السلطة؟) وبين صوت الشخصية في الكلام المباشر واللهجة المحلية (شفرة المنحرف (Deviant)؟ التدمير؟).

(2) في سميائيات المسرح، يحيل التغيير الشفري أو التشفير الممتد -Transco) (dification على تعويض شفرة بأخرى، مثلاً، المشهد التصويري يعوض الإشارة المشهدية بواسطة الإيماء أو اللغة (الكلامية) (Language Verbal) (كما في المسرح المطعم (Restoration Theatre))، أو العكس، (كما في الميم (Mime)) (انظر، أيضاً، كير إيلام (Keir Elam) (1980)).

(3) التقاطع الشفري (Code-Crossing) مصطلح اقترحه بن رامبتون (Ben Rampton) (1995) مبنى على دراسة الآسيويين الجنوبيين في بلدة ميدلاند الشرقية بالنسبة لنمط من التغيير الشفري عبر الثقافات أو المجموعات الإثنية. وهكذا، فالمتكلم سيستعمل تنوعاً لغوياً لمجموعة لا ينتمي طبيعياً إليها. فالتقاطع الشفري يرتبط على نحو خاص بالفترات المتعلقة بعتبة الشعور (Liminal): على سبيل المثال المراهقون الراغبون في مقاومة أو تأكيد بعض الأنشطة الطقوسية، أو لتحدي السلطة. يمكن النظر إلى السلسلة الهزلية التلفزيونية الخالدة لأواخر



التسعينات ألي ج.(*) (Ali G.) (ساشا بارون كوهن (Sacha Baron Cohen)) كصيغة بارودية للمراهقين البيض أو الآسيويين الذين يحاولون ولوج ثقافة (السود في الشارع)، بمفرداته المبتذلة وتركيب ونبرة مغني الراب العضو في عصابة: ((These Unemployed – They Just Chillin ; Innit . Man ?)).

■ **(الإدراكي أو المعرفي: لسانيات معرفية، نحو معرفي، شعرية معرفية، أسلوبية معرفية** **(Cognitive: Linguistics, Cognitive Grammar, Cognitive Poetics, Cognitive Stylistics)**

(1) أثبتت اللسانيات المعرفية أنها أكثر التخصصات الجديدة المثيرة التي برزت في التسعينات. مع منحها قيمة خاصة للأسلوبية، ومؤكدةً اهتماماً عاماً في هذا العقد على فكرة القراءة باعتبارها تفاوضاً مبدعاً بين الكاتب والنص والقارئ والسياق لبناء عالم النص (Textworld). إن سنوات 2000، قد أنتجت الفلسفة العملية المعرفية (Cognitive Pragmatics))، وعلم السرد (Narratology) والسيميائيات. إضافة إلى العلوم المعرفية نفسها، ترجع أصول (اللسانيات المعرفية).

(2) بشكل متنوع إلى الأنثروبولوجيا، مثلاً، وعلم النفس، والدلالة، والبراكماتية أو العملياتية، والذكاء الاصطناعي (AI)، وليس هناك خط مقاربة واحد بينها، رغم أنها تطورت كثيراً كرد فعل على اللسانيات الشكلانية (Formalist) (انظر وليام كروفت ود. أ. كروز (William Croft and D. A. Cruse) (2004). وبشكل عام، فإن اللسانيات المعرفية تطمح بطريقة نظرية اعتماد مبادئ السلوك اللغوي والتأويل انطلاقاً من زاوية المبادئ العامة للمعرفة، مع اهتمام خاص بالتلقي وتصنيف المعرفة (Categorization)، ومبنية على ما يُعْرف عن كيفية اشتغال الدماغ. يتم تحييد «التناقضات» المثنوية التقليدية: مثلاً: النحو مقابل المعجم، التركيب مقابل المعنى، والدلالة مقابل المعنى العملي، والحرفي مقابل المجازي. فهي مع ذلك تفترض بالأحرى أن أدمغة كل الكائنات البشرية تعمل بنفس الطريقة، عبر الثقافات وخلال الزمن.

(2) في النحو المعرفي الذي طوره رونالد لنغاكير (Ronald Langacker) منذ

(*) أليستر ليسلي غراهام (Alister lesly Graham) هو الاسم الحقيقي، وهو شخصية خيالية قام بتمثيلها الكوميدي البريطاني ساشا بارون كوهن في القناة الرابعة في البرنامج الكوميدي المسمى (The Eleven O'Clock Show) (عرض الساعة الحادية عشرة) (المترجم).



السبعينات (انظر عمله 1987 – 1991) يتم إدماج صور المفاهيم والمعاني التصورية (مثلاً، الفضاء والزمن والسببية (Causation) يتم إدماجها رمزياً مع التصنيفات النحوية. (انظر أيضاً بيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2009) بخصوص التطبيقات على النصوص الأدبية).

(3) تهتم الشعرية المعرفية أو الأسلوبية أو البلاغية التي برزت في التسعينات عموما بالتأثيرات المعرفية (وأيضاً العاطفية) للأسلوب، لكنها تهتم على نحو خاص بالاستعارة (Metaphor): انظر مدخل نظرية الاستعارة المعرفية (Cognitive Metaphor Theory) في أدناه. مثل اللسانيات المعرفية، هناك اهتمامٌ كبيرٌ بدور الاستعارات «الاصطلاحية» (Conventional Metaphor) في المعرفة واللغة، وبالمجاز (Figuration) في الفكر والكلام كما في الأدب، وفقاً لعمل جورج لاكوف ومارك تورنر ومارك جونسون (Mark Johnson) (انظر، أيضاً، بيتر ستوكويل (Peter Stockwell) 2002). فإذا كانت هناك اختلافاتٌ كثيرةٌ بين الشعر المعرفي ومقاربة الأسلوبية المعرفية، فإن المعرفة السابقة يمكن أن توسع مجال دراستها إلى أشكال فنية أخرى، بينما الأخيرة تتجه نحو تركيزها على النصوص الخاصة وعلى نشاط القراءة المغلقة والتجارب (انظر، أيضاً، إيلينا سيمينو وجوناثان كولبيبر (Elena Semino and Jonathan Culpeper (eds)) (2002)، وجوانا غافينز وجيرار ستين (Joanne Gavins and Gerard Steen (eds)) (2003). هناك، أيضاً، عمل مؤثر حول الأطر (Frames) والخطاطات (Shemas) التي تم تطبيقها على فهم وتأويل القارئ للنصوص الأدبية وغير الأدبية من طرف غاي كوك (Guy Cook) (1994)، وعلى الشعر من طرف إيلينا سيمينو (Elena Semino) (1997)، وعلى السرديات من طرف كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)، وبول ويرث (Paul Werth) (1999).

(انظر أيضاً نظرية الفضاء الذهني (Mental Space Theory) وعالم النص (Textworld)).

■ المعنى الإدراكي أو المعرفي (Cognitive Meaning)

(انظر المعنى التصوري (Conceptual Meaning)).



■ نظرية الاستعارة (التصورية) المعرفية (Cognitive (Conceptual) Metaphor Theory) (CMT)

كما يوحي بذلك عنوانهم (الاستعارات التي نحيا بها) (Metaphors We Live By) (1980)، ناقش كل من جورج لاكوف ومارك جونسون (وبعد ذلك مارك تورنر) على أن الحافز الاستعاري يكون أساسياً لسيرورات الفكر الإنساني، محفزاً على بناء الأفكار وأساسياً لعدد من المفاهيم فعلياً. وقد نوقش هذا عبر العصور من قبل فلاسفةٍ وكتابٍ متميزين أمثال فرانسيس بايكون (Francis Bacon)، وجيامباتيستا فيكو (Giambattista Vico) وفريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche)، وبيرسي شيلي (Percy Shelley). لقد اقترح كل من لاكوف وجونسون نظرية الاستعارة المعرفية (Cognitive Metaphor Theory) التي تحاول تجميع ما يسمى بالاستعارات «الاصطلاحية» معاً على أساس مجموعة من التجارب الجسدية الجوهرية والمخططة العملية والبديلة وهي مكيفة ثقافياً دون ريب، لكن لا شيء تم فعله لهذا في هذه النظرية. مثلاً، ما هو «جيد» (Good) يتناسب بشكل شائع ونسقي مع ما هو «up» (She's in high spirits/on cloud nine /on a high)، وأن ما هو «قبيح» مع ما هو «أدنى» (She's down in the dumps / under the weather/ in low spirits / has an inferiority complex) الاستعارات الشائعة جدا في التحاور والأدب معاً تبين أن الحياة رحلة (Life Is A Journey)، والحب علة (Love Is Disease)... إلخ. (الحروف الاستهلالية هنا لإقامة تماثلات الهدف (Target) والمصدر (Source) على التوالي). إن خطاب السياسيين يوسم في غالب الأحيان بالاستعارات الاصطلاحية للتعامل مع حقول الحرب (الحوار هو الحرب) (Argument Is War)، أو البناء (الأمة/ الاقتصاد بيت) (Nation / Economy Is A House).

في مقاربة الأسلوبية المعرفية (Cognitive Stylistic Approach) من الممكن توضيح كيف أن مثل قياسات الأصل (Root Analogies) هذه (أندرو غواتلي (Andrew Goatly) (1997) تعد أساسية لهندسات التخيل في النصوص الأدبية، وإن كانت مطورة ومبدعة لتحقيقها. ولذلك، أيضاً، للإيحاء بأن مثل هذه النماذج يمكن أن تساعد في إبراز موضوعات دالة. (انظر، أيضاً، دونالد فريمان (Donald Freeman) (1993) بخصوص الملك لير، وبالنسبة للنقد انظر وليام داونز (William Downes) (1993). يمكن، أيضاً، أن تساعد نظرية الاستعارة المعرفية



(CMT) لشرح مبادئ المجاز (Allegory) وأشكال أخرى للقياس، مثلاً الحكاية الرمزية (Parable).

■ الاتساق، التماسك، الترابط، التحام (Coherence, Cohesion)

الاتساق والتماسك مصطلحان مشهوران جداً في تحليل الخطاب واللسانيات النصية (Text Linguistics)، لكن من الصعب تمييزهما. فهما متصلان من ناحية الاشتقاق أو أصل الكلمات (Etymologically)، ويتقاسمان نفس الفعل (Cohere). كون أن هناك أسساً لتمييز مفيد فإنه يشار إليه، مع ذلك، بالصفات المشتقة متسق (Coherent) ومتماسك (Cohesive) ولها معانٍ مختلفةٌ، أيضاً، في الاستعمال الشائع.

تمت إشاعة التماسُك (Cohesion) من طرف ميخائيل هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hassan) (1976)، للإحالة على الأدوات (الصواتية والنحوية والمعجمية والدلالية) لربط الجمل داخل وحدات واسعة (فقرات وفصول... إلخ) لجعلها «ملتصقة بعضها بعضاً». هناك مصطلحات متكافئة شائعة في وقت أو آخر كانت هي: ربط/ توافق داخل الجملة (Inter - Sentence Linkage/Concord)، وعلاقات فوق جملية (Supra - Sentential Relations)، والوصلية (Connectivity).

يمكن للروابط المتماسكة (Cohesive Ties) أو واسمات التماسك (Cohesion Markers) أن تكون صريحةً أو واضحةً، أو ضمنيةً، وأن هناك نماذج متعددة أو سيرورات:

(i) تكرار معجمي واضح (Explicit Lexical Repetition) كما في:

<u>Fog</u> Everywhere, <u>Fog</u> Up The River, Where It Flows Among Green Aits and Meadows, <u>Fog</u> Down The River, Where It rolls Defiled ...

(تشارلز ديكنز: منزل بليك).

(ii) تعاون مرجعي (Co-Reference)

«Always The Same. Have <u>The Little Bitches</u> Into Your Bed. Lose All Sense of Proportion».



«They're Students?
«The Mouse. God Knows What The Other Thinks She Is».
But Breasley Clearly Did Not Want To Talk About Them.
((*The Ebony Tower*) :(John Fowles) جون فاولز)

(برج الأبنوس)

(iii) حذف إيجازي (الاختزال) (Ellipsis) كأداة ضمنية:

«Are You Cricketer ? Inquired Mr. Wardle of The Marksman».
... Mr Winkle ... Modestly Replied, "No" [I Am Not A Cricketer].
"Are You [A Cricketer], Sir?' Inquired Mr. Snodgrass.
"I Was [A Cricketer] One Upon A Time', Replied The Host, But I Have Given It Upon Now. I Subscribe To The Club Here, But I Don't Play [Cricket].

(ديكنز: **أوراق بيكويك** (*Pickwick Papers*))

(لمناقشة مفصلة للاستراتيجيات المتماسكة، انظر هاليداي وحسن (Halliday and Hassan، 1976) وراندولف كويرك وآخرون (1985) الفصل 19 (Randolph Quirk et al.).

الأمثلة أعلاه تمثل واحدة من الوظائف العملية الأساسية للتماسك، والتي تجنب التكرار الصارم لفائدة سهولة واقتصاد التواصل، إلا إذا كان ضرورياً بلاغياً وموسوماً بسبب ذلك (مثلاً الاستشهاد أعلاه من منزل بليك). هناك وظائف أخرى تتضمن تعميقا للموضوع بالتطوير، والتقابل أو بالتفسير.

وتعد الموصولات أدواتٍ رابطةً مفيدةً خصوصاً في النصوص المركبة أو التقنية (مع ذلك، بالإضافة، إذن... إلخ). تتميز بعض السجلات بأنماط خاصة من الروابط المتماسكة: الاستبدال (Substitution) في الكلام العامي، القافية (Rhyme) وصيغ المقطع الشعري (Stanza Shemes)، والجناس (Alliteration)... إلخ. كنماذج صواتية للتماسك في الشعر.

(2) ينظر للاتساق، أحياناً، بعد هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (1979)، باعتبارها إحالة على التطور التحتي للجمل بلغة العلاقات الدلالية وأفعال



الكلام (Speech Acts)، على عكس التماسك الذي يهتم بسمات الرابطية -(Connec tivity) السطحية. (وهذا يبدو وارداً بالنسبة لنظرية البنية البلاغية) (Rhetorical Structure Theory).

على الرغم من التمييز الإضافي لويدووسون أي إن التماسك يجب أن يتعامل مع النص والاتساق مع الخطاب، فإن ذلك غير مُرْضٍ. فالنص ليس أقل من الخطاب، يكون (متسقاً) عندما يعبر عن معنى، وتكون له وحدة، ومن ثم يكون جيد البناء. بالفعل، نصٌ دون اتساق من الصعب أن يكون نصاً على الإطلاق، ونتوقع دون شك، أيضاً، أن يكون التحاور متسقاً بمعنى أن يكون مناسباً وواضحاً. (انظر، أيضاً، مبدأ تعاون (Co-Operative Principle). في المثال الموالي، ليس هناك روابطُ متماسكةٌ، رغم أن النص متسق كنص:

Beckham's High Pass Was Headed To The Right.

The Forward Shot At Once, and Scored A Goal. The Referee Declared The Kick Offside.

لقد تمت مناقشة نمط من «التماسك الدلالي» أو «رابطية المضمون» -(Connec tivity of Content) تكون متضمنة هنا، ومن ثم يكون الغموض بين المفهومين معاً. الاتساق دون تماسك يتوقف إلى حد بعيد على الاستنباط (Inference) وعلى النشاط الذهني للقارئ أو المخاطَب. صحيح أنه يمكن مناقشة كون رابطية الخطاب تعد خاصيةً لتمثيله الذهني، أكثر من الخطاب نفسه. تأمل ما يمكن أن يحدث عندما نقرأ مثلاً الرسوم المتحركة.

للاتساق دلالة واضحة للأشكال الأدبية. بالإضافة إلى منظري التفكيكية (Deconstruction Theorists)، معظم القراء يتوقعون اتساقاً منطقياً ووضوحاً في استنباط الحبكة، مثلاً (الاتساق السردي (Narrative Coherence) كما نتوقع سرداً واضحاً ومعقولاً). (اتساق الخطاب). روايات مثل **فينيغَنس وايك** لجايمس جويس، التي تبدو أنها تفتقر إلى الاتساق، تعد (رواياتٍ) محبطةً على نحو خاص، وتشارف على «اللاتساوق» بمعنى «الغموض». لكن حتى في ما يسمى بالروايات «الواقعية» يمكن للتحولات في وجهة النظر أن تعطل الاتساق مؤقتاً. في رواية (Fiction) النص



الفائق (Hypertext) استبدال اتساق ورتبة السرديات التقليدية ذات سلسلات من الاختيارات تضع طلبات كثيرة على المبحرين. يعد اتساق الخطاب سمةً موسومةً للحوار الدرامي الذي يتجه إلى فقدان النتيجة الكاذبة، من الاستطرادات والحشو التي يمكن أن ترد في التحاور العادي.

(3) استعمل جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975) مصطلح نماذج الاتساق (Models of Coherence) للإحالة على الطرق المختلفة حيث القراء يضعون معنى للنصوص وتطبيعها، واستحضارها مع نصوصٍ مألوفةٍ أخرى، ومعرفتها الثقافية... إلخ. وهكذا، فقد سبق كثير من الأعمال حول الشعرية المعرفية. (انظر، أيضاً، إطار (Frame) وخطاطة (Schema)).

■ الخطاب الجمعي (Collective Discourse)

(1) استعمل مارك لامبيرت (Mark Lambert) (1975) هذا المركب للإحالة على ممارسة الكُتاب القروسطويين الذين ينسبون الكلام من خلالها لشخصيتين أو أكثر في الآن نفسه (كما في **موت آرثر** (*Morte D'arthur*) لتوماس مالوري (Tho- mas Malory). عاملاً ليس بخلاف كورس الدراما الكلاسيكية (رغم المساهمة دائماً في العمل، أكثر من ملاحظته فحسب)، فإن هذا الصوت الجمعي يؤكد من الناحية الدرامية إجماع الرأي: مثلاً 163 فارساً في الحكاية الأخيرة.

(2) قد يبدو الخطاب الجمعي غير متعارض مع السرد «الواقعي»، رغم أن الصور المتصلة تعد مميزة دون شك للتقليد الروائي. وهذا يزود بأمثلة مهمة للسرد المتنوع (Coloured Narrative)، والكلام غير المباشر الحر (Free Indirect Speech) كما يوحي بذلك عمل ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981) حول أساليب الرواية. ولذلك فما هو مأخوذ كرؤية اعتيادية للمجموعة الاجتماعية، الرأي العمومي الذي يعكس بعض القيم الاجتماعية، يمكن أن يستغل لتأثير (ساخر) (Ironic) في تقديم أو عرض الشخصية أو الموضوع. وصف تشارلز ديكنز لبيكسنيف (Pecksniffs) الكاذب، مثلاً، يميل على نحو ثقيل في مقاطع كمثل الآتي:

Mr. Pecksniff Was Observed Too, Closely. When He Talked To The



Mayor, They Said, Oh Really, What a Courtly Man He Was! When He Laid His Hand Upon The Mason's Shoulder, Giving Him Directions, How Pleasant His Demeanour To The Working Classes : Just The Sort of Man Who Made Their Toil Pleasure To Them, Poor Dear Souls!

(**مارتن شوزلويت**، (*Martin Chuzzlewit*)، الفصل 35)

(انظر، أيضاً، آلان بالمر (2004) حول ذهنية بينية (Intermentality)).

■ المصاحبة اللغوية، المعنى المتضام (Collocation, Collocative Meaning)

(1) المصاحبة اللغوية (Collocation) مصطلح يستعمل كثيراً في المعجميات (Lexicology)، مشتقٌ من عمل ج. ر. فيرث (J.R. Firth) (1957)، وتم تطويره خصوصاً من قبل ميخائيل هاليداي منذ الستينات وبعدها. وقد أصبح مؤخراً محط اهتمام بفضل التطورات في اللسانيات الحاسوبية ولسانيات المتن (Corpus) (انظر هانس ليندكويست (Hans Lindquist) (2009)، وجون سنكلير (John Sinclair) (1991).

يحيل المصطلح على التوارد الاعتيادي والمتوقع للكلمات، سمة مميزة للسلوك المعجمي في اللغة، شاهداً على توقعيته، كما على مصطلحاتيته (Idiomaticity). بالنسبة لميخائيل هوي (Michael Hoey) (2005) يتطلب ترددالمصاحبة اللغوية تفسيراً نفسياً. في كل مرة نصادف كلمة نبني بطريقة لا شعورية تسجيلاً للمصاحبة: إننا مهيؤون لكل مصادفة. تقام الترابطات عادة بالتجاور (مثلاً الصفة + الاسم، (Old Man)، و(Saucy Postcard)، أو تقريباً في مركبات (Herd of Cows و As Cool As Cucumber)، لكنها ترد أيضاً حتى على امتدادٍ واسعٍ، مثل الجُمَيلات والجُمل، وأبعد من ذلك حتى. في الدراسة المتعلقة بالمتن يكون القياس العادي للقرب هو تداخل أربع كلمات أو خمس.

من الناحية الإحصائية، وبافتراض وجود متن أدوات كبير بما يكفي، من الممكن مقارنة (مدى المصاحبة اللغوية أومجموعة من (Cluster) وحدة أو عقدة (Node))، أي أن المصاحبة اللغوية مرتبة بحسب رتبة احتمال الورود (مثلاً، Elephant : Grey, White, Pink, Green).



(مجموعة المصاحبات اللغوية المهمةالمفتوحة (ليس على نحو فجائي) هي Door و Space وWide)، (بالنسبة إلى أسلحة الدمار الشامل Weapons بالنسبة لـ Mass وDestruction). وهذه الكلمات التي تبدي مدىً مماثلاً يقال إنها تنتمي لنفس الطبقة المعجمية (Lexical Set).

المصاحبات اللغوية المألوفة هي سمة يمكن تمييزها من سجلات مختلفة (Warm Front) و(Soaring Prices) و(Beat The Eggs)، وفي اللغة الأدبية تشكل أساس الأداء الشعري لمراحل عدة (الإنجليزية القديمة «Dark Wave-Surge» (OE) Atol، Yðagewealc (Finny Tribe) للقرن الثامن عشر (Fish)... إلخ).

لكن التأثير الشعري يتوقف أكثر على استغلال اللاعتيادي والاستثنائي، كما في (أبيات) ت. س. إليوت:

I am (Aware) of The Damp Souls of Housemaids

Sprouting Despondently At Area Gates

(Morning At The Window)

(صباحاً عند النافذة (Morning at the window)).

لاحظ، أيضاً، أسماء مجموعات البوب المثيرة للانتباه مثل (Arctic Monkeys)، و(Tears For Fears) و(Prefab Sprout) (انظر أيضاً شذوذ (Anomaly)).

(2) في هذا السياق يحيل المصطلح البلاغي (Collocatio) على نمط خاص من التعارض المعجمي الذي يجاور مستويات مختلفة من النغم أو الأسلوب. تتوافر مسرحيات شكسبير على أمثلةٍ متعددةٍ، كما في المثال المشهور لماكبث:

No, This My Hand Will Rather

The <u>Multitudinous Seas Incarnadine,</u>

Making The <u>Green One Red</u>

هنا، ومن باب التأكيد العاطفي، تتجاور الكلمات متعددة المقاطع مع الصفات الأساسية في التي تليها، Making .... Red، وهي شرح لـ (Incarnadine).

(3) يمكن أن يستدل على أن (التعارض) الانسجام المعجمي يتوقف على



(الانسجام) التضارب الدلالي: معنى (Soul)، مثلاً يلغي بشكل طبيعي فكرة الوهن (Dampness) و(التبرعم) (Sprouting). إن درجة تبعية الارتصافات لمعاني الوحدات المعجمية نفسها، أمرٌ تمت مناقشته كثيراً، وإن المدى الذي يمكننا أن نتحدث فيه، مثل جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1981) هو معنى الارتصاف (Collocation Meaning) في مقابل المعنى التصوري (Conceptual Meaning). (لماذا مثلاً، نقول (Big Business) ولا نقول (Large) أو (Great)؟). بالتأكيد تتوافر بعض الكلمات التي تظهر أنها مرادفات في معظم الأحيان على مرتصفات مختلفة عبر لغوياً: ومن ثم نجد (Labour) في الإنجليزية في مقابل (Travail) في الفرنسية.

لكن بحثاً في التجميع يكون ذا فائدةٍ كبيرةٍ للقاموسيات (Lexicography) وصناعة المعاجم بالنسبة لتصفية تعاريف المعجم، مع فائدة خاصة للمتعلمين الأجانب للإنجليزية. (ما نوع الكلمات التي يأخذها الفعل (Evade)، و(Scold) و(Erase) كفواعل (Subjects)؟ أي ما الذي يحير غير الذهن؟ هل توجد الصنوبرة الموحشة (Lonesome Pine) للوريل وهاردي (Laurel and Hardy)؟

(انظر كذلك تعبير مبتذل (Cliché)، ولسان مجموعة (Idiom)، وعلم العروض (Prosody)، ودلالة (Semantic)).

السرد المتنوع الأسلوب **(Coloured Narrative)**

مصطلح مفيد أدخله غراهام هوغ (Graham Hough) (1970) للإحالة على نوع من خطاب سردي في الرواية الذي يقترح كلاماً للشخصيات، دون إطار الكلام المباشر أو غير المباشر. إنه مغلق أمام الكلام غير المباشر الحر، لكنه في هذا الأخير يكون كلاماً «ملوناً» بالصوت السردي، وليس العكس. ولذلك، ففي هذه الجملة من دمبي وابنه (*Dombey and Son*) (الفصل 44) لتشارلز ديكنز:

The Chicken Himself Attributed This Punishment To His Having Had The Misfortune To Get Into Chancery Early In The Proceedings, When He <u>Was</u> Severly <u>Fibbed By The Larkey One</u>, and Heavily <u>Grassed</u> ...

الكلمات التي تحتها خط تتصرف كشبه اقتباسات (Pseudo-Quotations)



(روي باسكال (Roy Pascal) (1977)) مرددة ما نفترضه لغة مميزة (Phraseo-logy) لتشيكن (Chicken). وفي المقابل، يمكن افتراض أن الصوت الجمعي يلون افتتاح حكاية مدينتين المتعلق بالرأي العام/ الحالي أو الصحفي:

It Was The Best of Times, It Was The Worst of Times, It Was The Age of Wisdom, It Was The Age of Foolishness ...(etc.)

بإبرازه للكلام، يتم استغلال(السرد المتنوع) (coloured narrative) في معظم الأحوال للسخرية، رغم أنه ليس التمييز سهلاً دائماً بين أصوات الشخصية والسارد إذا كانت لهجاتها الفردية متشابهة، مثلاً روايات جاين أوستن.

(انظر أيضاً منطقة الشخصية (Character Zone)، وصوت (ثنائي) (Dual Voice)، وتهجين (Hybridization)).

نواة مشتركة (Common Core)

(1) استعملت تقليدياً في المعجميات (Lexicology) للإحالة على المخزون الأساسي والساكن على نحو مميز للوحدات المعجمية في أية لغة. وهكذا، فالمفردات النواة المشتركة (Common Core Vocabulary) للإنجليزية تتضمن معظم الكلمات ذات أصل إنجليزي قديم (في مقابل الفرنسية واللاتينية)، والتي تعكس اهتمامات الحياة اليومية. من المحتمل أن تكون الوحدات الأقل مركزيةً موسومةً أسلوبياً: مثلاً كلمات من أصل لاتيني أو يوناني أو اشتقاق (مثلاً (Hubris) و(Depolymerize)) الموجودة في السجلات الرسمية أو التقنية.

ما يسمى بالمفردات النواة (Core Vocabularies) (نحو 1000 كلمة) كانت دائماً تستعمل في تدريس اللغة، على أساس مبدأ أن تردد الكلمات النواة يساعد في فهم النصوص. تتوقف (الإنجليزية الأساسية) (Basic English) لـ س. ك. أوغدن (C.K. Ogden)، اللغة المشتركة (Lingua Franca) المعروفة لزمن في الثلاثينات، أيضاً، على فكرة النواة المعجمية (انظر، أيضاً، لغة جديدة (Newspeak) لجورج أورويل).

(2) أصبحت النواة المشتركة تستعمل على نحو متزايد في دراسات تنوعات



الإنجليزية للإحالة على أية سماتٍ لغويةٍ (وليس فقط المفردات) التي تكون «محايدةً» أو التي تكون «مشتركةً» لكل التنوعات، أو مستعملةً من قبل غالبية المتكلمين، صور من قبيل Whosoever وZymurgy وMaiden Over... إلخ، ستتنحى خارج النواة. يرى رولاند كارتر (Ronald Carter) (2004)، مع ذلك، تنوعاً أكثر وتعدداً في الاستعمال في النواة المشتركة أكثر مما هو مدرك دائماً.

(3) في راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) تم استعمال النواة المشتركة على نحو خاص مع الإحالة على السمات النحوية للإنجليزية (المعيارية) (Standard English)، كاستعارة لنواة غير موسومة للصور التي ليست أيضاً من الناحية الموقفية (Attitudinally) لا رسمية ولا غير رسمية. (الفصل 1، Passim).

(4) يستعمل نفس المصطلح مع ذلك أيضاً، من طرف كويرك وآخرون لوصف الخصائص المشتركة للإنجليزية البريطانية والأميركية. وهذا الاستعمال ربما يشتق من استعمال تشارلز هوكيت (Charles Hockett) (1958) للمصطلح للإحالة على السمات المشتركة المقتسمة من طرف لهجتين أو أكثر.

■ (التواصل)، نظرية الاتصال (Communication: Communication Theory)

(1) الاتصال بشكل عام سيرورة لتبادل المعلومة أو الرسائل، وإن اللغة الإنسانية، في الكلام والكتابة، هي نظام الاتصال الأكثر أهميةً وتعقيداً.

(2) وبالرغم من ذلك، يقارن هذا النظام في بعض النواحي الأساسية، إذا كان الأمر موضع نقاش، بالأنظمة التقنية كما هي موصوفة في نظرية التواصل المؤثرة لكلود شانون ووارين ويفر (Claude Shannon and Warren Weaver) (1949): تبعث الرسائل كإشارات من المرسل أو الباعث إلى المتلقي عبر وسيط الكلام، على طول قناة لموجات الصوت. الإنسان «المرسل»، مع ذلك، هو (بشكل طبيعي) أيضاً مبدع الرسالة، وأن ما يجب إيصاله يمكن ألا يكون فقط واقعياً، أو حتى كلامياً، ولكن أيضاً موقفياً (Attitudinal)، واجتماعياً، واقعياً أو ثقافياً. صحيح أنه من الصعب على الناس أن لا يتواصلوا فيما بينهم حتى عندما يكونون صامتين.



(3) كان النموذج الأكثر تأثيراً لتحليل الخطاب هو رومان جاكوبسون (Ro- man Jakobson) (1960) الذي أوجز المكونات المفاتيح للتواصل، وكذا وظائفها المتصلة. يتطلب الحدث الكلامي مخاطِباً ومخاطَباً ورسالةً تُرْسَل بينهما وسياقاً وشفرةً (نظام المعنى).

في التحاور يكون المخاطِب والمخاطَب دائماً المتكلم والمستمع، لكن وكما توحي بذلك دخلات هذه المصطلحات، يكون الوضع في الأدب أكثرَ تعقيداً. الخطاب الأدبي نفسه يكون مزدوجاً، بل حدثاً كلامياً مضاعفاً، يتطلب أكثر من مخاطب (المؤلف إلى القارئ، السارد إلى المسرود إليه أو القارئ الضمني (Implied Rea- der... إلخ)، تماماً كالخطاب الدرامي يشخص الأحداث الكلامية بين المشاركين الخياليين في الحدث الكلامي الواسع بين الكاتب المسرحي والجمهور. والاختلاف المهم، مع ذلك، بين التواصل الأدبي والتواصل اليومي هو أن أدوار المخاطِب/ المخاطَب لا يمكن عكسها.

(انظر، أيضاً، التواصل الموسَّط بالحاسوب (Computer-Mediated Com- munication)، والتواصل غير الكلامي (Non-Verbal Communication)).

القدرة التواصلية (Communicative Competence)

(انظر القدرة (Competence)).

الدينامية التواصلية (Communicative Dynamism) (CD)

مبدأٌ نصيٌّ تم تطويره على نحو خاصٍ بمدرسة براغ لما بعد الحرب من طرف جان فيرباس (Jan Firbas)، لوصف المدى الذي في إطاره تسهم عناصر جملة ما في دينامية «تطور» التواصل.

ويشمل هذا، مثلاً، التفاعل السياقي للمعلومة المعطاة أو الجديدة، والقيمة الدلالية أو أهمية العناصر، ورتبة الكلمة. تتحمل المحاور (Themes) دائماً الدرجة المنخفضة لدينامية التواصل، بينما الخبر (Rhemes) يتحمل الدرجة العالية. العناصر الانتقالية (Transitional Elements) الرابطة للمحور والخبر هي دائماً أفعال. يسمى النموذج العام للدينامية بالمنظور الوظيفي للجملة (Functional (Fsp)



Sentence Perspective). المنظور الأكثر اشتراكاً هو الانتقال من «السافل» إلى «العالي» في الجملة، كما في الأمثلة الآتية :

Once Upon a Time There (All Thematic) Lived (Transition) A Beautiful Princess (Rhematic). She (Theme) Had (Transition) Many Suitors From Far Countries (Rhematic).

رتب بديلة تبدو شاذةً أو موسومةً هنا:

A Beautiful Princess Lived Once Upon a Time. Many Suitors From Far Countries She Had.

(انظر، أيضاً، نهاية بؤرة (End-Focus)، انظر، كذلك، فيرباس (Firbas) (1992)).

■ جالية للتطبيق (Community of Practice) (CP)

مفهوم تم تطويره في الأصل في دراسات التربية في بدايات التسعينات، وقد تم جلبه سريعاً إلى السوسيولسانيات ودراسة النوع (Gender) من طرف بينيلوبي إيكرت وسالي مكونيل - جينيت (Penelope Eckert and Sally Mcconnell-Ginet) (1992). إنه يحيل على جماعة أو مجموع من الناس يأتون معاً في مسعى متبادلٍ أو ارتباطٍ (مثلاً، رعايا كنيسة، وفريق الرياضة، وجمعيات الشعر واللسانيات)، يمكن أثناءه لطرق خاصة في التكلم أو أساليب أن تبرز على أساس معرفة مشتركة وفهما وشفرات للتطبيق. وقد تكون لغة فئوية (Jargon) إحدى نتائجها. (كما يحصل مع جيك(*) (Geeks) الإنترنت)، أو قواعد مشتركة للياقة (Politeness) التي يمكن أن تختلف عن تلك التي تقيمها معايير المجموعة اللغوية (Speech Community) الواسعة. ومع ذلك، من الصعب تمييزها من مجموعة الخطاب (Discource Community)، كما هي مستعملة في تحليل النوع (Genre Analysis).

(للنقد انظر بيثن ديفيس (Bethan Davies) (2005). انظر، أيضاً، الخلقة (Habitus)).

(*) تدل جيك (Geeks) على الشخص المهووس بشكل كبير بمجال الحاسوب وبشبكة الإنترنت والألعاب الإلكترونية وبالتكنولوجيات الحديثة والعوالم الخيالية (المترجم).



■ القدرة: القدرة اللغوية،القدرة التواصلية، القدرة الأدبية
(Competence: Linguistic Compe- tence, Communicative Compen tence, Literary Competence, etc.)

(1) اشتهرت القدرة (Competence) في نظرية النحو التوليدي (Generative Grammar) بواسطة نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) (1965)، بالتوازي مع مقابلها إنجاز (Performance). وقد تمت مقارنتهما في معظم الأحوال بمصطلحات فرديناند دو سوسور لسان (Langue) وكلام (Parole)، لكنهما يأخذان دلالتهما الخاصة من أطر نظرية (Frameworks) مختلفة تماماً.

القدرة اللغوية هي المعرفة الذاتية (Internalized) التي من المفترض أن يمتلكها مستعملو اللغة بخصوص نسقها، التي تسمح لهم ببناء وتأويل عددٍ لا متناهٍ من الجمل السليمة (Correct) نحوياً (كذا) والجمل التي لها معنى. يجب تمييز المعرفة الضمنية مما نفعله عندما نتحدث فعلياً، أي الإنجاز: سيرورة التكلم والكتابة. ينظر للإنجاز باعتباره ثانوياً بالنسبة للقدرة، لأنه يتوقف عليها. وبهذا التفرع الثنائي، يكون الأسلوب موضوعاً للإنجاز، في حين أن إمكانات الاختيار الأسلوبي التي يمكن أن توجد تكون موضوعاً للقدرة.

(2) مع ذلك، هناك كثيرٌ من اللسانيين يجدون التمييز غيرَ مرضٍ بما أن الانتباه يتركز أكثر فأكثر على مظاهر السلوك اللغوي وأن هناك «قواعد» يجهلها تشومسكي وأتباعه بشكل كبير. وإحدى النتائج كانت توسيع مفهوم القدرة إلى قدرة تواصلية (Commu- nicative Competence)، تعترف بقدرتنا على بناء وتأويل الأقوال المناسبة في سياقات لغوية واجتماعية خاصة، مع أهداف خاصة أو مقاصد (انظر ديل هيمز (Dell Hymes) (1971)). إن إدراكنا لما نفترضه طبيعيا يتم بشكلٍ صريحٍ عند تعليم اللغة الأجنبية (مثلاً، إقامة طلب مؤدب أو مكالمة هاتفية)، أو عند قراءة نص أو مشاهدة مسرحية تخرق قواعد التواصل الطبيعية. (مثلاً، المسرح العبثي (Absurdist Drama)).

بهذا المعنى تقترب «القدرة» من معناها المشترك «للمهارة»: تتوقف القدرة التواصلية على التفاعل الاجتماعي والثقافي، وعلى علاقات القوة، وأنه يجب اكتسابها. من السهل التفكير في المتواصلين «غير الأكفاء» (غير قادرين على إقامة حديثٍ بسيطٍ، وأكثر فظاظة مع من هم أكثر رتبةً... إلخ)، أكثر من غير العارفين التشومسكيين.



(3) حتى القدرة على قول الحكايات تعد مهارةً ومظهراً لما قد يكون سمي بالقدرة السردية (Competence Narrative). تتكاثر أنماط مختلفة من مصطلحات القدرة الفرعية اليوم بالقياس (مثلاً قدرة أكاديمية (Academic Competence))، وإن المفهوم أصبح شائعاً في النقد الأدبي (Literary Criticism). منذ أوائل الستينات قدم كل من موريس هال وس. ج. كيزر (Morris Halle and S. J. Keyser) في (توليدهما العروضي (Generative Metrics) قدرة القارئ للحكم على المقبولية العروضية (Metrical Acceptability) لأشطر البيت الشعري باعتبارها متماثلة مع القدرة اللغوية).

تمت إشاعة القدرة الأدبية (Literary Competence) من طرف جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975) في نموذجه للنظرية الأدبية أو الشعريات (Poetics) التي أرادت جعل معرفة القارئ (المثالي) لمجموعة القواعد التي يحتاجها تأويل (Interpretation) النصوص الأدبية، ومعرفتها معرفة صريحة. هذه القواعد جزء منها لغوية (مثلاً، استعمال الاستعارة، بنية منحرفة (Deviant Structure)... إلخ)، لكنها في جزء، أيضاً، خارج نصية: مشتقة من الوضع الثقافي، أو من نصوص أخرى ضمن نفس النوع... إلخ. (انظر، أيضاً، تناص (Intertextuality)).

■ التكملة، (التكامل أو التكميلية) (Complement, Complementation)

في بعض الأنحاء، خصوصاً النحو النسقي (Systemic) تحدد الفضلة مجموعةً اسميةً تعمل كعنصر في بنية الخبر (Predicate Structure)) للجمل التي تتمم البناء أساساً. وتتضمن المفعولات المباشرة (Direct Objects) (DO) والمفعولات غير المباشرة (Indirect Objects)، كما في:

The Agent Quickly Passed James Bond (IO) The Microfilm (DO).

(انظر، أيضاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)، ورولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Roland Carter and Michael McCarthy) (2006)).

(2) وبشكل أكثر اعتيادية، مع ذلك، تكون التكملة مقيدة في الاسميات أو الصفات (اللتان تكونان مرتبطتين بفاعل أو مفعول الجملة) (Nominals)) H H, أو الصفات (Adjectives) الجملة والتكملات (Ascriptive Complements) أو (الوصفية (Attributive Complements)). تلي (التكملات المعزوة) تكملات الفاعل (Subject Complements) ما يسمى بالأفعال الرابطية (Copular) أو



التعادلية (Equative) مثل (Be) و(Become) و(Seem): A Thing of Beauty Is A Joy Forever. وتحيل فضلات المفعول (Object Complements) على المفعول في بنيات من قبيل:-They Declared Her (OD) Chairman (C) Unanimously (لقد نصبوها (مفعولاً مباشر) رئيسة (تكملة) بالإجماع). يفضل دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (1999) محمول فاعل (Subject Predicative) ومفعول محمول (Object Predicative). هناك مشاكل أخرى تظهر مع التمييز بين الفضلات والملحقات (Adjuncts). يصنف راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) مثلاً، المركبات الحرفية (Prepositional Phrases) طبيعياً كملحقات، بما أنهم يسلمون في بعض البنيات التي تلي الفعل الرابطة وأفعال أخرى أنها ضرورية أكثر منها اختيارية، بما أنها تكمل المعنى: She Says She's In Love و The Church Lies In A Valley.

في هذا المثال الأخير، مع ذلك، حيث الموقع يكون مخصصاً، يفضل كويرك وآخرون النظر إلى المركب باعتباره ظرفية قريبة من الفاعل (Subject-Related Adverbial). وقد سماها نحاة آخرون فضلة حرفية (Prepositional Complement).

(3) تحيل التكملة والتكامل في النحو التوليدي على وجه الخصوص، والأنحاء الأميركية عامة على الجُمَيلات التابعة الاسمية (Nominal Subordinate Clauses)، ويعملان سواء كانتا متصرفتين أم غير متصرفتين كمجموعات اسمية (المفعول)، مثلاً، I Hear [That Petrol Prices Are Going Up]، و I Dont Know (What I'll Do)، و We've Decided [To Sell The Car]. فصورة مثل (That) التي تقحم الفضلة تسمى مصدري (Complementizer). مثل هذه الجميلات توجد دائماً في الخطاب غير المباشر بعد أفعال من قبيل (Affirm)، و(Announce)، و(Explain)، و(Declare)، و(State)، و(Conjecture)، و(Wish)... إلخ. (انظر، أيضاً، بيبر وآخرون (Biber et al.) (1999)).

■ الجملة مركبة، الجملة التآلفية (Complexe Sentence, Compound Sentence)

مصطلحٌ يعكس تصنيفاً شائعاً لأنواع الجملة حسب أنماط الجُمَيلات (Clauses). فهي متقابلة مع الجملة البسيطة (Simple Sentence)، التي ترتكز على جميلة واحدة



فقط. وقد أسماها راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985)، بالجمل المتعددة (Multiple Sentences)، ويسميها ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) مركبات الجميلة (Clause complexes).

(1) تتكون الجملة المركبة على جميلتين على الأقل: جُميلة رئيسية وجُميلة أو جميلات مَرْبوطة (Bound Or) أو تابعة (Subordinate Clause). فليست بالضرورة «مركبة» بالمعنى الشائع، كما تثبت ذلك عدد من الجمل في الحياة اليومية: (If You Go Out For The Day) Please Feed The Cat. ومع ذلك، تتميز الجمل الدورية (Periodic Sentences) الموجودة في النثر الشكلي أو الأدبي بعدة جميلات مربوطة، مدمجةً في غالب الأحيان واحدة في الأخرى.

(2) ترتكز الجملة التآلفية (Compound Sentence) على جميلتين رئيسيتين مقرونتين أكثر أو معطوفتين (Co-Ordinated). فـ(and) و(or) و(But) تعد الواصلات الأكثر شيوعاً. وبسبب منطقها البسيط الواضح (المعبر بشكل رئيسي عن «الإضافة» أو «التباين»)، فإن مثل هذه الجمل ترد دائماً في الاستعمال العادي، لكن استعمالاً مفرطاً للعطف يتم النظر إليه على أنه بسيط في الكتابة الشكلية. ترد الجمل المتآلفة بشكل شائع في السرديات (الشفوية) والوقائع اليومية (Chronicles)، مثلاً، موت آرثر لمالوري.

(3) تسمى الجمل المتضمنة لجميلات الاتباع (Subordination) والعطف (Co-ordination) أحياناً بالجمل المزوجة (Mixed Sentences).

(انظر، أيضاً، الربط بالأدوات (Hypotaxis)، والإرداف (Parataxis)).

■ تحليل مكوني، المكوِّن (Componential Analysis, Component)

التحليل المكوني مقاربة للمعنى كانت مفضلةً يوماً ما من طرف بعض الدلاليين (مثل أوجين نيدا (Eugene Nida) (1975) وبواسطت هذا التحليل يتم تمييز الوحدات المعجمية وتحديدها بواسطة مجموعة من السمات المميزة (Distinctive Features) الملازمة، أو مكونات (Components) أو سيمات (Semes) قد تكون مشتركة بين كل اللغات عالمياً. وهو أقل شيوعاً باسم التفكيك المعجمي (Lexical Decomposition). لقد تم تطويره، أولا، في الأنثروبولوجيا في الخمسينات لدراسة أنظمة القرابة، رغم أن اهتماماً بالمكونات، خصوصاً في الصواتة (Phonology) تم تطويره في أوروبا من طرف مدرسة براغ.



يتم تحليل السمات دائماً بلغة التقابل المثنوي، مثلاً [+ / -(محسوس)]، [+/- (حي)]، [+/ -(إنسان)]... إلخ. تتجه كتب النصوص لإعطاء أمثلة بسيطة: لذلك فـ (Boy) يمكن أن يفكك إلى حزمة من السمات + [(إنسان)]، [-(بالغ)]، [+(ذكر)]. ليس من السهل دائماً تحديد الوحدات المعجمية بهذه الطريقة، حيث لا يبدو أن هناك حدٌّ لعدد من التقابلات كما قد تتم البرهنة على ذلك، وأنه يجب التسليم بإمكان إثباتها كلها. فالحقل الدلالي (Semantic Field) لـ « Chair-Ness) يمكن ملائمته لبعض الوحدات المعجمية المميزة المفيدة في اللغة الإنجليزية [Chair (+Back)] [-(arms)], V. Stool [-(back)], [-(arms)] لكن كيف نميز (Armchair) من (Sofa) بلغة المكونات؟

مع ذلك، يمكن للسمات الدلالية أن تساعد في شرح حدوسنا حول التوافق أو اللاتوافق الذي يكمن، مثلاً، وراء الاستعارة والتشخيص (Personification). ستسمح قيود الانتقاء (Selection Restrictions) بشكل طبيعي للأسماء الموسومة +ب [محسوس)] أو + [(حي)] أن تكون فواعل (Subjects) مع بعض الأفعال الملائمة (مثلاً (Walk) و(Eat))، ومن ثم في قصيدة صورة امرأة (Portrait of a Lady) يجب أن نؤول جملة "My Self "Possession Gutters لـ ت. س. إليوت، مع فاعلها [+(مجرد)] وفعل الحركة المقترن طبيعياً بالشموع المذابة، استعارياً.

■ المركب، التآلف، مركب اللقب/ النعت (Compound: Compounding, Compound Epithet)

(1) بواسطة التأليف (Compounding) أو (Composition)، الأدوات المنتجة لتكوين الكلمة في الإنجليزية، يتم دمج وحدتين معجميتين لتكوين معجمية واحدة، يُنظر إليها كوحدة مثبتة واحدة، في غالب الأحيان مع معنى مختلف عن «أجزائها» «المستقلة»، مثلاً: (Greenhouse) مقابل (Green House). فهذه الوحدة تعد سمة هامة : بالموازاة معها دائماً يذهب نموذج النبر الرئيسي الوحيد للكلمات البسيطة، كما في الأمثلة أعلاه (مع التركيز على العنصر الأول). وبشكل غامض (خصوصاً بالنسبة للمتعلمين الأجانب للغة الإنجليزية) يمكن كتابة المؤلفات «بقوة» ككلمة واحدة (Greenfly)، و(Green-Fee) الموصول بخط، أو حتى «بشكل مفتوح» كما في المركب (Green Belt).

تتآلف مختلف طبقات الكلمة النحوية فيما بينها بشكل حر: مثلاً اسم + اسم (Apple – Tree)، صفة + اسم (Red – Brick)، صفة + صفة (Ready – Made)،



اسم + فعل (Brick – Laying)، وتحلل المؤلفات بشكل شائع وتصنف وفق بنيات الجملة التحتية، مثل عكس التأليفات. (مثلاً: = X Lays Bricks: object + Verb (Brick - Laying). يمكن للمؤلفات، أيضاً، أن تصنف ببساطة أكثر وفق وظيفتها النحوية، بالدرجة الأولى كأسماءٍ (Green Belt, Greenhouse)، وصفاتٍ –Man Made) و(Waterproof)، وأفعال (Brainwash, Push-Start).

رغم أن عدداً من المؤلفات مترسخة جداً في اللغة، فإن بعضها مقيد على نحو واسع في بعض السجلات. فما يسمى بالمؤلفات النيوكلاسيكية المركبة من جذور لاتينية ويونانية تنشأ في أحوال كثيرة في الخطاب التقني (Astronaut) و(Telephone). والصفات المركبة الوصفية يتم تفضيلها في الإشهار (Jungle – Fresh) و(Sun – Kissed).

(2) يرتبط التأليف الوصفي دائماً باللغة الأدبية، خصوصاً الشعر. يتميز الشعر الإنجليزي القديم بتركيبات استعارية وشكلية (Formulaic) مع ذلك، تسمى كونينغز (Kennings) (مثلاً: = "Swan-Path = "Sea"; "Battle - Adder" "Sword"). وما يسمى بالنعوت المركبة (انظر أيضاً النعت (Epithet)) تعد سمة منتشرة للأداء الشعري منذ عصر النهضة: صفات مركبة مثل (Cloud-Capped) و(Pity-Pleading) (شكسبير)، و(Ivy-Mantled) (توماس غراي) و-Flake) Laden) (توماس هاردي). يستلهم جيرار مانلي هوبكنز من الإنجليزية القديمة ومن التقليد الشعري المتأخر مولداته المكثفة، مثلاً: (Fire-Folk) و(Circle-Citadels) (في الليلة المضاءة بالنجوم (The Starlight Night)، و-Dapple-Down-Drawn Falcon (في العوسق (The Windhover)).

■ جملة متآلفة (Compound Sentence)

(انظر جملة مركبة (Complex Sentence)).

■ حاسوبية: لسانيات حاسوبية، أسلوبية حاسوبية (Computational: Computational Linguistics, Computational Stylistics)

تستعمل الأسلوبية الحاسوبية، كما تم تطويرها على نحو خاص منذ أواخر الستينات، منهجيات إحصائية وتحاليل بمساعدة الحاسوب في الدراسة التجريبية لمختلف مشاكل الأسلوب، وهي تخصص فرعي للسانيات الحاسوبية. لقد برهنت الحواسيب على أنها أداة



نفيسة في وضع المعاجم والقاموسيات (Lexicography) والنحو في تحليل عينات واسعة من المعطيات، وأن تكنولوجيا المعلومات تم تطبيقها على نحو واسع في مجالات كالتوليف الآلي للكلام، والترجمة الآلية. وفي الدراسات السردية يمكن للحاسوب أن ينتج حكايات كهياكل ويحللها أيضاً، أو نماذج للذكاء السردي: السيرورات التي نفهمها بواسطتها.

إحدى الدراسات الشائعة في الأسلوبية الحاسوبية كانت تلك المعروفة بقياس الأسلوب (Stylometry)، البحث في السمات متعددة التنوع المجانسة اللغوية (Col Locations)، وطول الكلمة، وطول الجملة في نصوص مختلفة لتحديد صناعة الكتابة (Author-ship). (إن القواعد بشكل عام هي تقليدياً مرتبطةٌ كثيراً، بالأسلوب كلهجة فردية (Idiolect): **وهكذا، فعمل ل. ت. ميليكس (L.T. Milic's) (1967) مثلاً** اهتم بإقامة سماتٍ مميزةٍ للأسلوب النثري لجوناثان سويفت (Jonathan Swift) من خلال تحليلٍ «موضوعيٍ» للمقولات النحوية المنتقاة.

تقوم كثير من الدراسات الأدبية والأسلوبية بِعَد ترددات الكلمة، مثلاً، من أجل إقامة انحرافاتٍ (Deviations) انطلاقاً من المعيار (Norm)، لفحص الحدوس حول الصدارية (Foregrounding). في دراسات النوع، تمت ملاحظة التنوع الإحصائي لمفاتيح السمات عبر الكلام والكتابة. (انظر، أيضاً، لسانيات/ أسلوبية المتن (Corpus Linguis-tic/ Stylistic). انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وإد فينيغان (Douglas Biber and Ed Fin-egan) (1989)، وجون بوروز (John Burrows) (1987)، ميخائيل ستَبس (Michael Stubbs) (1966)، بالنسبة لنقد مقاربة ميليكس، انظر ستانلي فيش (Stanley Fish) (1973)).

■ تواصل- اتصال موصول بالحاسوب (Computer–Mediated Communication) (CMC)

يحيل هذا على الصور الجديدة لوسائل الإعلام: أنظمة اتصال رقمية شاملة تطورت في الجزء الأخير من القرن العشرين انطلاقاً من التقدم في تكنولوجيا الحاسوب والهاتف. وتتضمن هذه التكنولوجيا بالغة التفاعل (إن لم تكن وجهاً – لوجه) البريد الإلكتروني، والمراسلة النصية، والمحادثة عبر الإنترنت، والمدونات (Blogs) (يوميات على الخط (Online))، ومواقع الويب المختلفة. يمكن أن تكون الرسائل في الوقت الحقيقي (متزامنةً) أو مؤجلةً (لا متزامنة)، ومتعددة الصيغ داخل نفس الشكل مع روابط للنص الفائق (Hypertext). فمثل أنماط الاتصال هذه، رغم أنها في أحوال



كثيرةٍ مشخصةٌ وفردية، فهي تتحدى نموذج قناة «المتكلم – السامع» التقليدية التي (تناصرها) نظرية التواصل، وأيضاً تثير أسئلة حول التأليف (Author-Ship) (يمكن أن تُحجَب الهويات لفائدة لعب الدور (Role-Play) والاستقبال (جمهور متشظي).

كثيرٌ من «النصوص» يتم إنتاجها بالتعاون خلال مجموعات على الخط (Online)، وفوق ذلك، يمكن اختبارها وتغييرها. تعد اختصارات التهجية (Spelling)، مع الاختزال والمشتركات الصوتية (Homophones) والاختزالات سمةٌ فعالةٌ واقتصاديةٌ للمراسلة النصية وتويتر (Twitter) بشكل خاص: رسائل ب 40 حرفاً فقط (مثلاً، LoL ("Laugh Out Loud") CU tomo ("See You Tomorrow")). إن دراسة ثقافة السيبر (Cyber-Culture) هذه تسمى النقد السيبري (Cyber-Criticism).

تستمر المقالات في وسائل الاتصال المطبوعة في مناقشة ما إذا كان التواصل المربوط بالحاسوب قد أحدث أو يحدث تأثيراً على تغير اللغة أو على مستويات الأبجدة (Litera-cy). والآن، يبدو أن المستعملين مرتاحون في اختيار نوعٍ مناسبٍ للأسلوب، ومتحولين وفق ما يتطلبه الوسيط والسياق. إن تحليل التواصل الموسط بالحاسوب من منظور النوع (الجندر) كان في أحوال كثيرة متناقضاً. فمازال الإنسان مهيمناً كمستعمل (على الأخص في الألعاب التي على الخط)، لكن النسوية السيبرية (Cyberfeminists) قد استدلت على أن الإنترنت قد حرر النساء (والرجال) من البيولوجيا.

(انظر، أيضاً، م. بوردمان (M. Boardman) (2005)، وديفيد كريستال (David Crystal) (2006) و ب. داني (B. Danet) (2001)).

وظيفة الجهد/ النزوع (Conative Function)

أدخلها رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) كواحدة من وظائفه التواصلية الأساسية في الحدث الكلامي (Speech Event).

يُوَجه الكلام مع وظيفة الجهد نحو المخاطَب. تتوافر الأوامر والمنادى (Voca-tives) والاستفهام نموذجياً على وظيفة الجهد (Conative Function)، كأي كلام يطمح بشكل عام أن يكون له مفعولٌ خاصٌ أو تأثيرٌ في المخاطَب (مثلاً خطاب الدعاية).

نفس الفروق تم وضعها من قبل لسانيين آخرين يهتمون بوظائف اللغة، خصوصاً كارل بوهلر (Karl Bühler) (1934)، حيث (Appel) أو (Appeal) التماس يتضمن وظيفة الجهد.



ومع ذلك، فافتراض أن معظم الأفعال (Acts) التواصلية تتضمن مخاطِباً ومخاطَباً معاً، فإنه ليس من السهل دائماً تمييز الوظائف بوضوح، وإن أي كلام يمكن أن يكون له أكثر من توجه. في بعض السياقات (I Feel Very Cold) يمكن ظاهرياً أن تكون لها وظيفة تعبيرية (Expressive Function) وتوجه – المتكلم (Speaker-Orienta-tion)، لكن لديها أيضاً قوة إنجازية (Illocutionary Force) لطلب إغلاق النافذة. يمكن لقصيدة الحب أن تعبر عن أحاسيس المتكلم (مثلاً تصور أن الجَمَال (يتلاشى أو يذبل)، أو شكوى (حول اللامبالاة) أو حثاً (للمسايرة الجنسية)، أو مزجاً لكل هذا. تأمل سونيتات شكسبير أو قصائد جون دون، وروبير هيريك (Robert Herrick) وأندرو مارفيل (Andrew Marvell).

ملحوظة: لا يجب خلط نزوعي (Conative) مع إرادة (Conation) لميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) التي (التي) تحيل على أفعال «المحاولة» «Trying».

المبالغة الاستعارية (Conceit)

من المعنى الأصلي «فكْر» (قارن «يتصور»)، بدأت تستعمل في أواخر القرن السادس عشر بالنسبة (للشكل التعبيري (Figure of Speech) في شعر (الحب) الإليزابيثي والميتافيزيقي كما في الشعر الفرنسي والإيطالي اللذين يتوقفان على ذكاء أو براعة الفكرة بسبب تأثيرها).

يعد التشبيه (Simile) والاستعارة (Metaphor) والمبالغة (Hyperbole) والتضاد (Oxymoron) بعض أشكال مبالغة الاستعارة (Conceit)، التي يمكن، أيضاً، أن تشمل كل القصيدة (مثلاً، **البرغوث** (*The Flea*) لجون دون). اتجهت الاستعارات إبان موضة كتابة السونيتة (Sonnet)، ليصبح تقليدياً، مثلاً: كاتالوغ (Catalogue) أو وصف خصائص ربة البيت، ومرور زمن الشباب. معظم التصورات اللافتة للنظر هي المقتبسة في أحوال كثيرة والمبهمة، أو صور متكلفة لشعراء من قبيل دون وجورج هيربر (الأرواح المنحنية والدموع ككرات) والتي عادت في التقليد الشعري العقلي للقرن الثامن عشر، في أشعار ت. س. إليوت :

April Is The Cruellest Month, Breeding
Lilacs Out of The Dead Land

الأرض اليباب (*The Waste Land*)



When The Evening Is Spread Out Against The Sky
Like A Patient Etherised Upon A Table
(أغنية الحب لـ ج. ألفرد بروفروك (*The love Song of J. Alfred Prufrock*)).

■ المعنى (المعرفي) تصوري، (الإدراكي أو التصوري) (الإدراكية) **(Conceptual (Cognitive) Meaning, Conceptualization)**

(1) استعملت مصطلحات التصوري (Conceptual) والمعنى المعرفي (Cognitive Meaning) في الدلالة بشكلٍ واسعٍ (انظر مثلاً، تحليل مكوني، وترادف). المعنى التصوري هو المعنى الافتراضي (Propositional) أو الإحالي (Referential) الأساسي للكلمات، والمعنى الوضعي (Denotational Meaning) الذي يتناسب والتعريف المعجمي الأولي.

لقد (أثير)، أيضاً، أن مثل هذا المعنى محايدٌ أسلوبياً وموضوعياً، ومتعارضٌ مع أنماط أخرى أو معانٍ ارتباطيةً (مثلاً عاطفية (Affective)، متضمنة (Connotational)، وانفعالية) التي تعد أكثر سطحيةً، وأكثر ذاتيةً، وموسومة أسلوبياً. وهكذا، فالجملة (The bitch won't eat her food) لها معنيان مختلفان، تماماً، ومعنيان إضافيان حسب ما إذا كان المعنى التصوري لـbitch بارزاً («female dog»)، أم انفعاليًا («امرأة (ازدرائي)»). مع ذلك، ليس من السهل دائماً الحفاظ على التمييز بناءً على هذه الأسس، بالنسبة للكلمتين (Lad) و (Lass)، مثلاً، تبدو ظلال المعنى المألوف صعبةَ الفصل عن المعنى الأساسي. الترابطات الحقيقية في التورية (Euphemism) التي يجب تجنبها تصبح دائماً متصلة بالمعنى التصوري (Undertaker تساوي One Who Manages Funerals). ويطرح السؤال، أيضاً، بخصوص ما إذا كان «الحياد» الأسلوبي موجوداً فعلاً. حتى لو بإمكان اللغة الإخبارية أن تصبح «سلاحاً محشواً» (Loaded Weapon) (دوايت بولينغر (Dwight Bolinger) (1980)) في خطاب الدعاية، كما يعترف جيفري ليش 1981) (Geoffrey Leech)) في مناقشته لما أسماه بالهندسة التصورية (Conceptual Engineering).

(2) إن معالجة اللغة، بوعي أو دون وعي، يعد عاملاً مهماً في اعتبار التصورية (Conceptualization) عموماً، أي الطريقة التي بواسطتها تستعمل اللغة في تصنيف وتأويل العالم من حولنا. والمدى الذي في إطاره تتصور (Conceptualize)



المجتمعات المختلفة التجربة بنفس الطريقة نقطة مثار نقاش كثير، تماماً كالمدى الذي في إطاره تقيد اللغة وتساعد، أيضاً، في تمثيل الواقع (انظر أيضاً حتمية -Determi (nism). يتعالق التجديد اللغوي في الشعر أحياناً كثيرةً مع (الجدة) التصورية. وقد يجادل البعض أن كل النصوص، مع ذلك، تخلق رؤية (تصورية خاصة، سواء كانت هذه هي الحياة اليومية لمانسفيلد بارك، أم ساحة القتال الروسية، أم الأحلام الهذيانية لوَكْر مُدْمن الأفيون. (انظر، أيضاً، أسلوب ذهني (Mind-Style)).

نظرية الاستعارة (الإدراكية) (Conceptual Metaphor Theory (CMT))

انظر نظرية الاستعارة المعرفية (Cognitive Metaphor Theory).

أداة واصلة، عاطفة، عطف، (Conjunction, Conjunct)

(1) مصلطح الوصل مترسخٌ جداً في النحو للإحالة على جزء من الكلام أو طبقة الكلمة المرتكزة على مجموعة مغلقة من الوحدات التي تربط الجمل والمركبات. فهي مجمعة بشكل اعتيادي في عاطفات (Co-Ordinating) (مثلاً، and و or وBut) (وأدوات الوصل التبعية) (Subordinating) (مثلاً، That وWhen و Since... إلخ)، مادامت تدخل على جمل العطف (Co-Ordinate) والتابعة (Subordinate)، وتعبر عن علاقات الزيادة والتقابل، والزمن والمكان والنتيجة... إلخ.

تقليدياً، كان في أحيان كثيرة يتم تقرير أن الجمل المكتوبة لا يمكن أن تبدأ بقارنة عطف، لكن في نموذج الإشهار والقصة الشعبية، مثلاً، كثيراً ما يتم الربط البلاغي للجمل بهذه الطريقة للتأثير الدرامي:

Many Years Passed as They Went Their Separate Ways. <u>But</u> He Never Forgot That Day In Brighton.

ربط الجملة بالعطف نجده، أيضاً، في السرديات، مثلاً:

So they Came To a Lake That Was a Fair Water and Broad. And In The Midst Arthur Was Ware of an Arm Clothed In White Samite ...

(مالوري: **موت آرثر** (*Morte d'Arthur*)).

(2) يمكن اعتبار القارنات نفسها جزءاً من المقولة المجردة العامة للعطف أو جزءاً من طبقة الواصلات التي تعمل في الخطاب باعتبارها أدوات وصل (Connectives).



بعض العناصر الظرفية، المسماة أحياناً ظرفيات جملة (Sentence Adver- bials) أو (روابط) (Conjuncts) راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985)، يتم استعمالها بهذه الطريقة. ووظيفتها الاعتيادية هي ربط الجمل والجميلات، ومن ثم فهي أدوات مهمة للتماسك تستعمل للجدولة (First, Last- ly)، وللتفكير (Therefore) والتقابل (Rather)... إلخ. وكالواصلات المميزة فهي توجد ابتدائياً في الجميلة أو الجملة (مثلاً: So ، Yet، وThen)، لكن معظمها يمكن أن ترد في الوسط وفي الآخر معاً، مفصولة في أحيانٍ كثيرةٍ بفاصلة في الكتابة أو بواسطة حد تنغيم (Intonation Boundary) في الكلام، كما في:

I'd Like You To Come Tomorrow.
There's Just One Problem, However/ Through.

يمكن للمقرونات والقارنات أن يردا (And So, But Yet)، وأحياناً **يستعملان في تعالق (Correlation) (خصوصاً في الخطاب الشكلي أو الأدبي):** القرن في جملة واحدة يليه مقرون مربوط في النص، الذي يجعل العلاقات بين الجمل واضحةً تماماً (مثلاً: (Because ... Therefore)، (When .... Then)، (Just As .... So) للتشبيه الملحمي (Epic Simile)).

(3) في العمل على اللسانيات النصية (Text Linguistics) لروبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981) يتقلص معنى مصطلح قرن (Conjunction) في المنطق. فهو يحيل على الروابط بين الوحدات ذات نفس الوضع، أي التي تكون «حقيقية معاً» في العالم النصي، وتتعارض مع الفصل (Disjunction) (= «Or»). فالقرن بالمعنى العطفي يتم التعبير عنه بشكل شائع بواسطة (And) وكذلك بمقرنات من قبيل (Moreo- ver)، و(Also) و(Besides).

■ الرَّبْطية، الوَصَلية، الخطاب الموصول، المربوط (Connectivity, Connected Speech)

(2) تم استعمال الوصلية (Connectivity) في تحليل الخطاب والنص كمظهر للتماسك، وربط الكلام أو الجمل. هناك مصطلحات أخرى هي الوصل (Connec- tion)، الموصولية (Connectedness) ووصلية (Connexity) .



يمكن أن تكون الوصلية (Connectivity) ضمنيةً وصريحةً معاً. والتجاور البسيط للجمل كافٍ لِتَضَمُن ضَرْبٍ من الوصل الدلالي: نتوقعه في نص ما أو كلام. تعمل الوصلية الضمنية جيداً بالنسبة لسلاسل من الأحداث:

The Rain Set Early In To-Night,
The Sullen Wind Was Soon Awake …

(روبرت براونينغ (Robert Browning)، **عاشق بورفيريا** (Porphyria's Lover)).

وأيضاً العقل (Reason):

Little Boy Blue,
Come Blow Up Your Horn,
The Sheep's In The Meadow,
The Cow's In The Corn.

ومع ذلك، تساعد الوصلية الصريحة على الوضوح وتؤكد بنية الموضوع، ولذلك فهي شائعةٌ في كل أنماط الخطاب للتعامل مع العلاقات أكثر من مجرد التتابعية. في المونولوج الداخلي (Interior Monologue) غياب الوصلة يتم استغلاله أحياناً للإيحاء بتشظية أو تفكيكية سيرورات الفكر.

(2) تعد أدوات الوصل (Connectives) أدواتٍ صريحةً للربْط: مثلاً التكرار المعجمي، والشركة الإحالية (Co-Reference) الضميرية والقارنات. في اللغة الأدبية يعد التوازي التركيبي (Syntactic Parallelism)، والقافية والإيقاع أدوات للوصلية (Connectivity).

(3) يُسْتَعمل المُرَكب كلاماً مَوْصولاً (Connected Speech) في الأصواتيات (Phonetics) للإحالة على الكلام المحلل كمتواليةٍ مستمرةٍ، وليس كتعاقب وحداتٍ منفصلةٍ فرديةٍ. المماثلة (Assimilation) والحذف (Elision) سيرورتان اثنتان، مثلاً، تؤثران في التلفظ في خطاب متصل. ولذلك، فإن حدود الكلمة تكون مُبْهَمَة: I've Gotta Get Sm brebm Butter (I Have Got To Get Some Bread and Butter).

■ (التضمين، المعنى التضميني) (Connotation, Connotative Meaning)

(1) في علم الدلالة والنقد الأدبي كل من (التضمين) (Connotation) (والمعنى التضميني) (Connotative Meaning) يستعملان للإحالة على كل أنواع الترابطات التي يمكن أن تثيرها الكلمات: انفعالية، مقامية... إلخ. خصوصاً في بعض السياقات



بالإضافة إلى المعنى (الأصلي) الوضعي (Denotational) والتصوري (Conceptual).

وهكذا، فـ (Home) المحددة باعتبارها (Dwelling - Place) بالنسبة لعدد من الناس تحمل على دلالات تضامنية أيضاً لـ «الألفة» (Domesticity) والدفء (Warmth). في الأدب، مثل معاني «الرتبة الثانية» هذه يتم استغلالها على نحو خاص في الرسوم الهزلية المرعبة، والليل والرعد يوحيان بالشر والغموض. في الشعر، توحي قطرات الندى بالرقة، ورسوخ النجوم، ومعاني أخرى يثيرها السياق.

والمدى الذي يمكن أن تميز فيه الدلالات الضمنية من المعنى «الأساسي» يعد مَوْضع خلافٍ بالنسبة للفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين لا توجد كلمات محايدة: فكلها تحمل معها «عبير» السياق الذي تستعمل فيه على نحو نموذجي: «أثر» النوع (Genre) أو أنظمة القيمة. (يبدو هذا غير متباين مع فكرة التحفيز المعجمي (Lexical Priming)) لميخائيل هوي. في كلمات مثل (Woe) و(Betwixt) و(Billow)، تبدو الخاصية الشعرية جزءاً من المعنى الأساسي. كثيرٌ من الكلمات يبدو أن لها (إما) معنى (مفضل لكلمة شهيد) إيجابي (Martyr)، أو معنى ازدرائي (Insurgent). طبعاً، يقال عن (المعاني) (المتضمنة) في كثير من الأحيان أنها تميز المرادفات الظاهرة. وهكذا، فـ(House) هي كذلك (Dwelling Place)، لكن ليس لها نفس (المعاني الضمنية) لـ (Home). (البناؤون فعلاً لم يعودوا يبنون (Houses)، ولكن (Homes)...). لا يزال هناك عنصرٌ للذاتية متضمنٌ: بعض الكلمات يمكن أن تثير دلالاتٍ ضمنيةٍ مختلفة باختلاف الناس.

(2) في السيميائيات، (يضاف) المرجع (إلى) (المعاني الضمنية أو معانٍ «إضافية»، وليس على اللغة، ولكن تضاف في أنظمة العلامة الأخرى)، مرئية ومسموعة، كالفن والزي والموسيقى (انظر رولان بارت (Roland Barthes) (1967b)). يتوقف نجاح الإشهار على «الوعد»: الشامبو والصابون ورذاذ الشعر يتم إعلاؤها بواسطة صور ثقافية توحي بالافتتان والرومانسية والمغامرة التي قد تصبح جزءاً من دلالة (الإشارة) (Deno-tation) لاسم العلامة التجارية.

التجانس الصوتي (Consonance)

(1) يحيل التجانس الصوتي (المشتق من «انسجم» اللاتينية) في النقد الأدبي على نوع من نصف - القافية (Half-Rhyme) أو آخر الجناس، أو التجانس الصامتي الذي بواسطته يتم تكرار الصوامت الأخيرة، لكن بصوائت متعددة مختلفة، مثلاً: Sing، وRang، وSin، وRun، (Beanzmeanz Heinz).



(2) وقد استعمل ج. أ. كودون (J. A. Cuddon) (1998) المصطلح على نحو ملتبس لما أسماه آخرون بالتناوب الصوتي (Apophony)، وأسماه جيفري ليش (Geof- frey Leech) (1969) نصف قافية (Pararhyme): حيث تظل الصوامت الأولى أو الأخيرة ثابتةً، مع تنوع في الصوائت الوسطى، مثلاً: Sing, Sang, Sin, Sun.

■ (تفوه أو) كلام تقريري **(Constative Utterance)**

مصطلح كلام تقريري (Constative Utterance) كما أدخله الفيلسوف ج. ل. أوستن (J. L. Austin) (1961)، هو أساساً قولٌ يصف حالة أوضاع (State of Affairs) ويحتمل «الصدق» أو «الكذب» (مثلاً نمط الجميلة المستخرجة من كتب النصوص، كلام من قبيل، The Kettle's Boiling في الكلام العادي). الأقوال التي «تقول» شيئاً يجب أن تتميز من الأقوال الموسومة التي «تفعل» شيئاً «لفظياً»، أي الإنجازيات (Performatives): وَعَد (Promise)، وهَدد (Threaten)، وأَمَر (Command)... إلخ.

وأخيراً، يختم أوستين بأن التقريريات (Constatives) نفسها «تفعل» شيئاً: ليس ,.... I Promise/ Threaten You That، بل The (I Tell You That) Kettle's Boiling.

هناك الآن إسقاط مرتبة لطبقة الإنجازيات، وإن معظم أساسها النظري إذاً يتحول من الانشغالات الحقيقية للفلسفة إلى مفهوم أفعال الكلام (Speech Acts)، مع التمييز الثلاثي الآن بين فعل عباري (Locutionary Act) («فعل القول»)، فعل الإنجاز (Illocutionary Act) (فعل يخبر بقول شيء) وفعل إنجازي (Perlocutio- nary Act) («فعل يتم إنجازه كنتيجة لقول شيء»).

■ (لغة الاتصال)... إلخ **(Contact (Language), etc.)**

(1) يحيل الاتصال (Contact) في نموذج رومان جاكوبسون (Roman Jakob- son) (1960) للتواصل أو للحدث الكلامي (Speech Event)، على العلاقات بين المخاطِب والمخاطَب، ليس فقط الترابطات الفيزيائية بواسطة القناة (Channel) (مثلاً الصوت والجسد)، بل أيضاً الترابطات النفسية والمقامية.



إنه مصطلحٌ مفيدٌ، ولكنه يعدُ أحد (المصطلحات) التي لم يتبناها اللسانيون، عكس مصطلحات أخرى في النموذج. إن دراسة الخطاب تستلزم دون شك اعتبار العلاقات بين المتكلم والسامع، أو السارد والقارئ، والتأثير في درجة شكلية الكلام، مثل ما يسمى أيضاً على نحو شائع الفحوى (Tenor).

يقال إن اللغة الموجهة نحو الاتصال لها وظيفة لَغْوية (Phatic Funciton)، أي أنها تصلح (فردياً) واجتماعياً للإبقاء على «اتصال» بين المشاركين، والإبقاء على «قنوات الاتصال» مفتوحةً. (مثلاً: مناقشة الصحة أو الطقس).

(2) يُستعمل اتصالٌ، أيضاً، في السوسيولسانيات وفي علم اللهجات (Dialec-tology) في مركبات من قبيل لغةٍ/ لغاتٍ أو تنوعاتٍ في اتصال (Language (s) or Varieties in Contact) أو لغات اتصال ((Contact Languages (s)) للإحالة على تأثير لغة واحدة أو لهجة في أخرى بسبب قرب جغرافيٍ أو اجتماعي. وهكذا، ونتيجة للاتصال بين الإنجليزية والفرنسية بعد الغزو النورمندي، أصبحت الثنائية اللغوية (Bilingualism) شائعة بين بعض المجموعات الاجتماعية لوقت ما، وأن كثير من الكلمات تم اقتراضها من الفرنسية. نشأت لغاتُ اتصالٍ خاصةٍ كالبيدجين (Pidgins) عن اتصال محدود كالتجارة، حيث المتكلمون ثنائيو اللغة قليلون أو غير موجودين.

(3) وبالقياس أدخل براج كاشرو (Braj Kachru) (1987) مصطلح أدب اتصال (Contact Literature) بالنسبة للآداب في الإنجليزية المكتوبة بواسطة مستعملي الإنجليزية كلغةٍ ثانية، الذين لهم هويةٌ وطنيةٌ وتميزٌ لغوي، والذين أتوا من مواطن حيث التقاليد الأدبية المختلفة، ومعاجم وإيقاعات الكلام... إلخ، تمتزج مع بعضها بعضاً. انظر مثلاً عمل الكاتب النيجيري تشينوا أتشيبي (Chinua Achebe). (انظر، أيضاً، شفوية (Orature)).

■ المحتوى، المضمون (Content)

مصطلح استعمل بشكل واسع في النقد الأدبي، وواحدٌ من المصطلحات التي تمت مناقشتها كثيراً في اللسانيات والأسلوبية. إنه يتعارض طبيعياً، (من حيث المصاحبة اللغوية والتضمين)، مع مصطلحات من قبيل صورة أو تعبير: ما اصطلح عليه البلاغيون الكلاسيكيون بقضية (Res) باعتباره متميزاً عن ... (Verba).



(1) وفقاً لعمل فرديناند دو سوسور على (العلامة) (Sign)، يمكن لمستويات اللغة أن ينظر إليها على أنها تتوقف على مضمون أو مستوى «معنى»، الاهتمام التقليدي للدلالة. ومستوى التعبير (تركيب وفنولوجيا) التي تعبر عن المضمون عبر (الشكل الوسيط)، نماذج الصوت والنماذج النحوية. ليس سهلاً الإبقاء على المستوياتِ منعزلةً: كثيرٌ من الأعمال في النظرية النحوية والدلالية، مثلاً، قد بينت المدى الذي يمكن فيه للمحتوى أن يتشكل ويصبح ذا دلالة (Semanticized).

(2) لقد تمت دراسة المعنى، مع ذلك، في استقلال عن التعبير، وفي النقد الأدبي تمت مناقشة المحتوى في الأعمال الأدبية. إن إحدى أهداف الأسلوبية هو معالجة كيف تتحقق (Actualized) عناصر المحتوى (الحبكة، والشخصية والتيمة... إلخ) في صورٍ لغويةٍ. (انظر، أيضاً، قصة (Fabula) في مقابل حبكة (Sjužet). في دراسات وسائل الإعلام، يكمل تحليل المضمون التحليل اللغوي: مثلاً، تمييز الأخبار المحلية من الأخبار الأجنبية، والسياسية من الأخبار المثيرة.

(3) تمت مناقشة المدى الذي يمكن فيه للأسلوب نفسه أن يحدد بلغة اختيارات (الشكل) (الكيفية) أكثر من المحتوى (المادة) تمت مناقشته كثيراً، في الفن كما في الأدب. وتفترض المقاربة الثنائية، المؤسسة على تفريع ثنائي بين (الشكل) والمحتوى، إن «نفس المحتوى» يمكن التعبير عنه (بأشكال) مختلفة. ويختبئ هذا الافتراض وراء مفهوم الشرح (Paraphrase) (والترادف) والترجمة. وهكذا فجملة مثل:

There Was an Altercation Between Him and The Manager, as a Consequence of Which He Was Dismissed From His Post.

تعني نفس الشيء مثل:

He Had A Row With The Manager, So He Got The Sack.

فالرؤية الأحادية (Monist)، المشهورة في الأسلوبية وتحليل الخطاب النقدي (CDA) وفق التأثير البنيوي، تستدل على الانفصال النهائي للشكل والمحتوى، وعدم استقرار المحتوى نفسه. قيل إن اللغة لا تنقل المعنى فقط، بل تخلقه أيضاً. بالتأكيد تكون ترجمات النصوص الشعرية دائماً صعبةً (لكن على ما يبدو غير مستحيلة)، بالضبط لأن (التشكيلات) البديلة تتجه لتصبح (إدراكيات) (Conceptualizations) بديلة، حتى لو كان «نفس» الحدث محط خلاف.



فالرؤيتان معاً ليستا متضاربتين، وإن تسويات يتم في أحيان كثيرة بلوغها. المحتوى نفسه على أية حال يستعمل على شكلٍ فضفاضٍ، بدرجات «عمقٍ» مختلفة: من المعنى(الوضعي أو الواقعي) (Propositional Meaning) إلى الموضوع (Subject Matter). إن دراسة الأسلوب لا تحتاج فقط للاهتمام بالتنوعات الممكنة في البنيات السطحية للتركيب (والمعاني الضمنية)، ولكن أيضاً بتحقيق البنية العميقة لعناصر الحكاية والأيديولوجيا (انظر أيضاً جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)).

■ محتوى الكلمة (Content Word)

وحدة معجمية (لها) معنىً معجميٌّ: نموذجياً اسم، صفة أو فعل (لكن ليس لها فعل مساعد (Auxiliary)). فهي تتعارض مع (شكل أو وظيفة كلمة (مثلاً: أداة (Article)، وقارنة ((Conjunction))، التي لها معنى نحوي، وتسهم في بنية الجميلة أو المركب (اللغوي) المصطلحات البديلة هي كلمات تامة (Full) أو معجمية (Lexical)، مقابل كلماتٍ فارغةٍ أو نحويةٍ. تنتمي كلمات محتوى إلى الطبقات المفتوحة (Open Classes) للكلمات في اللغة: إنها تسمح بالتجديد، عبر (الاقتراض) والتوليد، مثلاً.

كلمات محتوى تكون عادةً منبورةً (Accented)، والكلمات الوظيفية لا تكون منبورةً في الكلام. تتأسس القافية الشعرية في الإنجليزية على النماذج المنبورة المحايدة لهذه الكلمات. بالإضافة إلى ذلك، يقع التجانس في البيت الشعري الجناسي، في كلمات المضمون أكثر من الكلمات الوظيفية.

■ السياق، (السياقية)، نحو سياقي، (سياق الحال) (Context, Contextualization, Contextual Grammar, Context of Situation)

يعد السياق بتنوعاته ونعوته العديدة واحداً من أكثر المصطلحات استعمالاً في اللسانيات والنقد الأدبي معاً، وأكثرها شمولية في مدى معانيه.

(1) يحيل السياق الذي تم تحديده بشكل ضيق (ولكن بغموض) على «شيءٍ يسبق أو يلي شيئاً ما». في الكلام أو الجملة يمكن أن يكون هذا أصواتاً، وكلماتٍ، ومركباتٍ، أو جميلاتٍ تحيط بصوت وكلمة ومركب وجميلة أخرى. وفي نص ما (غير أدبي أو أدبي)



يمكن أن يكون كلماتٍ وجملاً وأقوالاً وفقراتٍ أو فصولاً... إلخ. ويعرف هذا أيضاً بالسياق الكلامي (Verbal Context) أو (بشكل مفيد) النص المصاحب (Co-Text). وما يسمى بضمائر الشخص الثالث (She, He, They, It) تستعمل نموذجياً مع إحالةٍ نصيةٍ تكراريةٍ أماميةٍ وذاتية (Cataphoric) (Anaphoric).

يعد السياق بهذا المعنى عاملاً مهماً في قيمة أو وزن المعلومة. (المصطلحان معطى (Given) وجديد (New)، مثلاً، يحيلان على التوالي على وحدات أو أفكار تم ذكرها سالفاً في الجمل السابقة، والتي أدخلت حديثاً (انظر أيضاً دينامية تواصلية (Communicative Dynamism) ومنظور الجملة الوظيفي). لقد اهتم النحو السياقي الذي طوره أوجين وينتر (Eugene Winter) (1970) بكيفية فهمنا لمتواليات الجميلات أو الجمل بلغة السمات النحوية الواردة أو المعنى (انظر وينتر (Winter) (1982)، ميخائيل هوي (Michael Hoey) (1983)). وقد اهتمت كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997) بكيفية مراقبتنا للمعلومة السياقية في السرديات للإبقاء على التسلسل والاستمرارية والتغير في العالم الخيالي.

وكما تمت مناقشة ذلك في الدلالة، (فإن) للسياق أيضاً وظيفةً مهمةً في تحديد المعنى الفعلي للكلمات. فالتعريف (من خلال السياقية) (Contextualization) يتم تمثيله بواسطة تطبيق الاقتباسات في معاجم واسعة. تساعد (السياقية) في حل الالتباس (Ambiguity) الناتج عن تعدد الدلالة (Polysemy) والاشتراك اللفظي (Homonymy)، مثلاً بالنسبة لكلماتٍ مثل (Light) و(Flounder). هناك سياقان اثنان مختلفان في التلاعب اللفظي (Puns) والنكت يمكن أن يردا معاً:

Q: Why Don’t Skeletons Go To Scary Films?

لماذا لا تذهب الهياكل العظمية إلى أفلام الرعب؟

A: They Don’t Have The Guts.

لا يمتلكون الشجاعة

(2) بإعطاء كلام دون معنىً واضح مثل (The Elephant is a Funny Bird) (الفيل طائر مُسَل)، نحاول أن نضعه في سياق، ونتخيل سياقاً يمكن أن يكون له فيه معنى، نوع من قدرة التأطير (Framing) مفترضة في الشذوذ الدلالي (Seman- tic Anomalies) للأدب الفنتازي (الخيالي)، وكثيرٌ من الاستعارات الشعرية. (إن



السياقية) هنا، مع ذلك، تعتمد على المفهوم الموسع للسياق (وراء) الإحالة النصية أو العائدية الداخلية (Endophoric)، إلى الإحالة الوضعية (Situational) أو العائدية الخارجية (Exophoric).

تعد الإحالة الوضعية حقاً واسعةً جداً، ويختلف اللسانيون فيما بينهم حول ما يضمنوه تحت عنوان «سياق» هنا. فهو يمكن أن يتضمن بشكل طبيعي:

(أ) وضع الخطاب المباشر لـ «هنا» و «الآن» حيث يتم إنتاج النص أو الكلام (مثلاً، التحاور العرضي بين الأصدقاء، والشجار بين جارين). فما يسمى بضمائر الشخص الأولى والثانية (أنا (I)، نحن (We)، أنت (You)) تعمل نموذجيا في سياق - كلام (Context-of-Utterance) هذا، أو سياق تواصلي (Communicative Context).

(ب) السياق الوضعي المباشر الذي يرد فيه الخطاب (مثلاً في حفل العشاء أو في محطة الحافلة).

(ج) بيئات «أبعد» من ذلك على نحو متزايد، مثل السياق الجغرافي والتاريخي والاجتماعي والثقافي، وأيضاً السياق المعرفي للخلفية أو المعرفة والمعتقدات (المتبادلة): السياق الكبير (Macro-Context) إذن للعالم في سعته. يكون التركيز في نظرية (الملاءمة) (Relevance Theory) على المظاهر المعرفية للسياق، كيف تشتق (الاستدلالات) السياقية (Contextual Implications) (من مجريات المعلومات والافتراضات الموجودة.

كل معاني السياق هذه تم تصنيفها تحت مصطلح سياق الوضع (Context of Situation)، الذي أشيع منذ الثلاثينات إلى الخمسينات في عمل ج. ر. فيرث الذي أخذه عن الأنثروبولوجي برونيسلاف مالينوفسكي (Bronislaw Malinowski) (1935). يؤكد فيرث على أهمية السياق بالنسبة للسيرورة الحقيقة لاكتساب اللغة. كذلك، كلام من قبيل What's That? تكون مستقلة بكاملها عن السياق، وإن السياقات الاجتماعية تعد محدداً مهما للسجل وللمناسبة اللغوية (Linguistic Appropriateness). تعني المعرفة (المشتركة) أن بعض أنواع (المعلومات) يمكن أن تكون مفترضة بين المخاطبين، وهو ما يفسر الاقتصاد اللغوي. (المحددات) Determiners مثل The، و This، وThat تعد واسماتٍ إشاريةً (Deictic) أو مؤشرات للمرجع النصي والسياقي معاً.



(3) في الأدب هناك نوعان أساسيان من السياق الوضعي: السياق أو العالم (المخلوق والمستنبط) في النص، أيديولوجيا وواقعياً، والسياق الوضعي الواسع للعالم غير الخيالي، الماضي والحاضر، في ضوء المعرفة التي يعتمد عليها المؤلفون والقراء (حتى في الخيال العلمي). (انظر، أيضاً، شفرة إحالية (Referential Code)).

إن تأويلنا للمعنى (ولفكرة) نص ما يتوقف على حكمنا على القراءات المناسبة للنص المصاحب (Co-Text) ولعالم النص، (من خلال معرفتنا) للواقع، وللسياق التاريخي المناسب للأدب غير المعاصر. إن سياق التلقي النقدي نفسه يمكن أن يكون مهماً. وبشكل واضح، وكما لاحظ ذلك التفكيكي جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1977a)، فهذا التحديد السياقي المقيد للمعنى يفارق التوسع اللامتناهي تقريبا للسياقات نفسها (انظر، أيضاً، جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983)).

لاستحساننا لدراما ما بشكل خاص، فإن السياقات المباشرة للوضع والكلام (المتضمنان) في الإنجاز المسرحي تكون مهمة. وأدوات درامية من قبيل جانب (Aside) والخاتمة (Epilogue) تربط بشكل صريح عالم المسرحية بالعالم الواقعي للجمهور.

(انظر، أيضاً، (العملياتية) (Pragmatics)).

■ البلاغة التقابلية... إلخ. (Contrastive Rhetoric, etc.)

(1) تخصصٌ فرعيٌ لتعليم اللغة والدراسات السياقية، طوره روبرت كابلان (Robert Kaplan) في الستينات، ويتأسس على الاعتقاد بأن هناك اختلافاتٍ بلاغيةً دالةً بين اللغات بالطريقة التي بنيت بها النصوص والأنواع (Genres)، التي تنشأ في الممارسات الثقافية أو طرق التفكير المدمجة بعمق. يُعْرف، أيضاً، بالبلاغة (المتداخلة ثقافياً) (Intercultural Rhetoric). تسلك المقالات الأكاديمية الإنجليزية، مثلاً، في سعيها لتحديد وتطور موضوع ما نموذجاً بنيوياً، «خطي» أساساً وليس استطرادياً، الموروث عن التقليد البلاغي اليوناني الكلاسيكي وعن قرون من التلقين التربوي. ترى لغات أخرى (مثلاً العربية) التوازي سمةً مهمةً، وتفضل اللغات الرومانية «الاستطراد». (انظر، أيضاً، تحليل النوع (Genre Analysis). انظر، كذلك، أولّا كونور وآخرون (.Ulla Connor et al) (2008)، وأولّا كونور (Ulla Connor) (1996)).

(2) ليس الأمر ملتبساً مع البلاغة المقارنة (Comparative Rhetoric) المرتبطة بعمل جورج كينيدي (George Kennedy) (1998) الذي يعد تفسيرياً وليس



بيداغوجياً. ورغم أنه عبر ثقافي، فإنه يتعارض مع تقاليد بلاغية مختلفة في حقب تاريخية مختلفة.

■ تحليلُ الحوار أو التَحَاوُرِ (Conversation Analysis (CA))

أدخله عمل هارفي ساكس وإيمانويل شيغلوف (Emanuel Schegloff) في الستينات لتطوير أفكار السوسيولوجي إرفينغ غوفمان وآخرين، وقد اهتم بطريقة تنظيم الفعل الاجتماعي محلياً، ومنهجياً وتفاعلياً عبر الكلام.

ما هو مفيد بشكل خاص وأثبت أنه مثمر جداً هو أن تفاعلات الحياة الواقعية يتم تسجيلها وتدوينها في سياقات طورها غايل جفرسون (Gail Jefferson): ليس أصواتياً (Phonetically) بل للإشارة إلى سيرورات اختيار الموضوع، وبالدور (Turn-Taking)، وطول الوقف، والعَرُوض، والترددات، والتراكب (Overlapping) و«ترميمات» (Repairs)... إلخ. فتحليلها. المبتكر للمكالمات الهاتفية يلقي الضوء على دلالة المتواليات المرتبة كأزواج متجاورة (Adjacency Pairs) في الروتين المفتوح والمغلق، وعلى قيمة تعليم اللغة الأجنبية. أربعون سنة مضت مع ذلك، فهل قاد مجيء الآلة المجيبة والهاتف المتنقل إلى اختلافات؟ لقد فحص عملٌ متأخرٌ خطابَ وسائلِ الأعلام (Media) مثل الحوارات الإخبارية، والمكالمات المباشرة على الراديو (Radio Phone-ins)، بانتقائها المختصر لأنماط تبادل الدور (Turn) وقواعد اللياقة (Decorum) (الذي يتضمن الحوار؟)، وأيضاً، (الإجراءات في) قاعة المحكمة والجلسات العمومية للوسطاء الروحيين. فإذا لم يتمكن القاضي ولا هيئة المحلفين من طرح سؤال مباشر على الشاهد، فحتى زبون وسيط ما لا يمكنه أن يسأل مباشرة الميت (Deceased). (انظر، أيضاً، جون هتشبي وروبين ووفيت (John Hutchby and Robin Wooffit) (1998)، وهارفي ساكس (Harvey Sacks) (1992)).

■ الحواري: مأثورات حوارية، (استدلال) حواري، مبدأ تعاون (Conversational: Conversational Maxims, Conversational Implicature, Co-Operative Principle (CP))

تعد كلها مصطلحات متصلة أدخلها الفيلسوف اللغوي بول غرايس (Paul Grice) (1975)، والتي أثبتت رواجها إلى حد بعيد في التحليل التحاوري لكل الأنواع، في العملياتية (Pragmatics) ودراسة الحوار الدرامي.



(1) يبدو مبدأ التعاون (Co-Operative Principle) جوهرياً بالنسبة للتواصل الطبيعي، مظهرٌ لقدرتنا (Competence)، على الأقل في المجتمعات الغربية الحالية. إنه نوعٌ من الاتفاق الضمني للعمل سوياً بعقلانية لإتمام تبادلٍ منسجمٍ وفعليٍ. مثاليٍ أو نظريٍ ربما، يكون التحاور اللارسمي في أحيانَ كثيرةٍ بلا هدفٍ وغيرَ منسجمٍ، بما أنه تم اعتباره كذلك، فهذا يوحي بأن مبدأ التعاون هو «معيارٌ» صحيحٌ.

إن أهمية المبدأ، بدرجة أكبر أو أقل، يعكسها كون اللاتعاون نادراً ، وينظر إليه على أنه سلوكٌ «مضادٌ للمجتمع» (أو تهربٌ سياسيٌ أو تكتيكيٌ). يظهر مبدأ التعاون دون شك حجة في أوضاع تقديم النصيحة والمعلومة... إلخ، كما هو الحال في الخطاب الأدبي. فالقارئ يتوقع اتساقا في التقديم، تماماً كالكاتب يفترض «إرجاءنا الطوعي للإنكار»، مثلاً، أو إرادتنا في إيجاز الانحراف اللغوي (Linguistic Deviation) .

(2) داخل مصطلحات هذا المبدأ الشامل، تحكم الاتصال أيضاً، مبادئُ خاصةٌ أكثر أو مأثورات (Maxims)، يميز غرايس أربعاً منها:

أ- مأثورة الكمية (The Maxim of Quantity): تهتم بدرجة المعلومة المطلوبة بشكل صحيح. والمشاركون يجب أن يكونوا إخباريين كما هو مطلوب، ولكن ليس أكثر مما هو مطلوب.

ب- مأثورة النوعية ((The Maxim of Quality) (تتعلق بالصدقية) الصدقية. يجب أن (لا) نقول الأكاذيب، مثلاً.

ج- مأثورة العلاقة (The Maxim of Relation) (تتعلق بالتوقعات) تهم التوقعات العادية (للملاءمة) (Relevance).

د- مأثورة الكيفية (The Maxim of Manner) (تتعلق بالوضوح) الوضوح. يجب أن نتجنب الغموض والالتباس والإطناب وأن نكون منظمين.

يعادل هذا نوعٌ من «مبدأ الوفاء» (Sincerity Principle): «قل ما تعنيه وأقصد ما تقوله». لم يرتب غرايس (هذه المأثورات) بحسب الأهمية، رغم أنه تتم إعادة استعمالها كما وردت أعلاه. في أوضاع مختلفة، يمكن أن تكون مأثورات مختلفة حاسمة: نتوقع (الملائمة) في الأدب، مثلاً، لكن ليس الصدق. وكما لاحظ ذلك غرايس بسرعة، فإن هذه المأثورات لا تطبق دائماً ويمكن خرقها بسهولة. وعلاوة على ذلك فهي تصلح كنموذجٍ ضمنيٍ للسلوك التواصلي العادي، على الأقل بقدر ما



يكون تبادل المعلومة معنياً، وبواسطته نبلغ الخروقات نفسها. ومصطلحاتٌ شائعةٌ مثل توتولوجيا (تحصيل حاصل) و «تعارض» و«التباس» تشهد على وعينا.

(3) يميز غرايس نفسه بين «خرق» مأثورة (Maxim) (أي دون وعي أو حتمياً، كما في قول الأكاذيب) و «إهانتها» بشكل صارخ أو استغلالها، لكن مصطلح «خرق» يستعمل بشكل شائع من قبل آخرين بالمعنى الأخير. النقطة المهمة هو أنه على أساس هذه القواعد الحوارية الضمنية يمكن أن نستغل المأثورات (Maxims) في بعض السياقات لكي نعني أكثر مما نقوله فعلاً. فمثل هذه «المعاني الخارجية» يسميها غرايس (استدلالات) حوارية (Conversational Implicatures). وهكذا، فإذا كان المتكلم أ **يعلم أن ب قد قرأ رسالته في التايمز (*The Times*) وسأله رأيه فيها، وكان جواب ب هو** (It Was Easy to Spot, Wasn't it)، أ يمكن أن يفترض عن حق أن مأثورة الكمية تم خرقها (فقدان المعلومة الكافية). ما هو ضمني هو إرادة ب في التعبير عن رأي انتقادي. (انظر، أيضاً، (استدلال) (Inference) ونظرية (الملائمة) (Relevance Theory)). فمثل «المعاني الخارجية» هذه يصعب أخذها بعين الاعتبار في نموذج شفرة الاتصال.

هنا، وبكل وضوح، تكون قيود اللياقة أيضاً مهيمنة، وأهميتها في السلوك التحاوري قد قاد بعض اللغويين (مثلاً جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)) إلى اقتراح مبدأ (الكياسة) (Politeness Principle).

تبدو بعض الصور التعبيرية (Figures of Speech) أنها تهين المأثورات (Maxims): تتجاهل مأثورة النوعية (That's Very Nice of You, I Must Say)، تغالي في مأثورات الكيفية والنوعية (He's as Old as The Hills)، (انظر، أيضاً، تلطيف (Litotes)، وإطناب (Periphrasis).

(انظر، أيضاً، ستيفن لفينسون (Stephen Levinson) (2000)، وج. ل. ماي (J. L. Mey (2001)).

■ التحويل (Conversion)

(1) يُعرف التحويل أيضاً بالتحول/ التغير الوظيفي (Functional Shift/ Change)، (وانعدام) الإلصاق/ الاشتقاق (Zero-Affixation/ Derivation)، وهو أيضاً سيرورة معجمية منتجة بشكل شائع في اللغة الإنجليزية، (حيث يتغير جزءٌ واحدٌ من الكلام أو طبقة الكلمة إلى الآخر، دون تغيير فيشكلها. وهكذا،



فالأسماء كثيرا ما تصبح أفعالاً (Elbow) و(Eye) و(Finger)، والأفعال أيضاً تصبح أسماءً (Spy)، و(Kill)، والصفات تصبح أسماءً (Better)، و(Dirty).

ترد التحويلات (Conversions) التي تكون فعالة من حيث الاقتصاد والتأثير، دائماً، في الإشهار ووسائل الإعلام. في الإنجليزية الأميركية تبرز التحويلات بشكل واضح في الخطابات السياسية لألكسندر هيغ (Alexander Haig) في السبعينات، ومن ثم (أصبحت) لغة هيغ (Haig-Speak) حيث يبرز كلمات مثل (Caveat) و(Context) كأفعال، والسؤال (Will You Burden Share?). وكما لاحظت ذلك جريدة **الغارديان** (*The Guardian*) من بعد، فهو يناقض مستمعيه بجعل أجوبته شاذة.

كان التحول يعرف في بلاغة العصر الإليزابيثي باستعمال الاسم كما لو أنه فِعْل (اسم الفعل) (Anthimeria). تحويلات شكسْبير هي في معظم الأحيان أسماء إلى أفعال، عاكسة رؤية العالم الديناميكية (Window) و(Climate) و(Monster). كثيرٌ من التحويلات الشعرية تظل كلمات مُنَاسَبَة خاصة (Nonce Words) (مثلاً، God-dess) كفعل لتوماس هاردي).

(2) في النظرية الشعرية لميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) (1978)، كان التحويل واحداً من القواعد التي تطبق على توليد (Generation) نص ما. عدد من الدلائل (Signs) (تُحول) إلى دليل جمعي عام واحد، أو أن النص بكامله يكون دليلاً واحداً. فهو إذاً يكمن خلف الرمزية الشعرية (Poetic Symbolism). وهكذا في ترنيمة إلى الله ربي في مرضي (Hymn To God In My Sickness) لجون دون، يتم (نقل) موضوع السارد كموسيقى الإله بكلمات مثل (Tune) و(Instrument) و(Choir).. إلخ.

■ مبدأ التعاون (Co-Operative Principle)

(انظر مأثورات تحاورية (Conversational Maxims))

■ الجملة المعطوفة، العطف، عطف النَسَقِ (Co-ordinate Clause, Co-ordination)

تكون البنية المعطوفة (Co-ordinate Structure) متصلة بأخرى لكنها غير تابعة لها (Subordinate). وهكذا، فجملة تآلفية (Compound Sentence) تتكون



من جملتين أساسيتين معطوفتين أو مقرونتين أكثر. ما يسمى بقارنات عطف (Co-Or- dinating Conjunctions) تقرن الجميلات: في المقام الأول (And) و(or) و(But).

يزود العطف (Co-ordination) بالأداة البسيطة والأكثر دقة للوصلية (Connectivity)، وبالأفكار المربوطة دلالياً التي ليست مركبة وهي (مرتبطة تابعياً أو كرونولوجيا. إنه شائع، إذاً في السرديات، والنكت التحاورية، واللوائح:

<u>And</u> The Muttering Grew to a Grumbling,
<u>And</u> The Grumbling Grew to a Mighty Rumbling:
<u>And</u> Out of The Houses The Rats Came Tumbling
(روبرت براونينغ: **لاعب المزمار لهاملين** (*The Pied Piper of Hamelin*)).

بلغة معالجة المعلومات (Information Processing)، (فإن) للبنيات المعطوفة وزناً متساوياً وإن التأثير المفرط للعطف يكون رتيباً في أحيان كثيرة. من الممكن إعادة التعبير لبعض أنواع العطف بواسطة الجمل التابعة، مثلاً، «للنتيجة» Jack Feel Down and Broke His Crown (... So That He ...)، أو «استدراك» (Concession): She Was Poor But She Was Honest (Although She Was Poor, She Was Honest).

■ فعل رابط (Copula)

(تعني Copula) فعل ربط مثل (Be)، و(Seem)، و(Become) التي تربط الفاعل النحوي (Grammatical Subject) (في الجملة المنسوبة والوصفية إلى فاعل) (Attributively) (Ascriptively) (التكملة) (Complement) كما في (She <u>is</u> A Professional Pianist).

الأفعال الرابطية (Copulative Verbs) ليست كلية (قارن الروسية والهنغارية). في الإنجليزية الأميركية الإفريقية، كما في بعض لغات الكريول (Creole Lan- guage)، جمل مثل She Nice، دون (IS) موجودة في الكلام العرضي. في الإنجليزية البريطانية، حذف الرابطة، كما هو بالفعل بالنسبة لكلمات وظيفية أخرى، يوجد في العناوين الرئيسية للجريدة (Jogging A Hazard)، و(Warns Health Chief).

■ شِرْكة إحالية، إحالة بالتقاطع (Co-Reference, Also Cross-Reference)



(1) تستعمل شِرْكة إحالية (Co-Reference) في النحو لوصف العلاقات بين مركبين اسمين اثنين لهما نفس الإحالة، أي يعينان «نفس الشيء». ولذلك، مثلاً، فالتقابلات (Oppositions) (Tom, Tom, The Piper's Son) ، والضمائر المنعكسة (Reflexive Pronouns) (She Washed Herself) تتضمن بنيات (إحالية) مشتركة.

(2) يمكن لشركة إحالية، أو إحالة بالتقاطع (Cross-Reference) أن يعملا بين جملتين في النص، (ليضمنا استمرارية) بنيوية ودلالية. ومن ثم تحدد في أحيان كثيرة بلغة أدوات الإحالة على شيء في مكان ما في النص المصاحب (Co-Text)، سواء بالإشارة (السابقة لها أو اللاحقة) (Cataphora) (Anaphora).

الإحالة (اللاحقة) أكثر شيوعاً من الإحالة (السابقة)، وتتم الإشارة إليها، أساساً، بضمائر الشخص الثالث، وبواسطة أداة التعريف (Definite Article)، كما في:

The Thane of Fife Had a Wife : Where is she Now?
(I. V (*Macbeth*) **(شكسبير، ماكبث،**

And Ice, Mast – High, Came Floating By ...
The Ice Was Here, The Ice Was There,
The Ice Was All Around ...
(صاموئيل تايلور كوليريدج: **(أغنية البحار العجوز)**.

تبيّن الشركة الإحالية الضميرية تطوراً عاماً للمعلومة من الأكثر خصوصية (المركب الاسمي) إلى الأدنى (الضمير) من أجل اقتصاد الإحالة دون تكرار غير ضروري: تبين أداة التعريف نموذجاً شائعاً آخر للمعلومة الجديدة التي تليها أخرى معطاة.

ليس من السهل دائماً في بعض السياقات، القول ما إذا كانت أدوات التعريف (إشارية) مشتركة، أم (إشارية سياقية) أم هما معاً. في قصائد و. ب. ييتس، مثلاً، تبدو المركبات الاسمية لهذه الاستهلالات أنها تخصص أشياء في العالم الموصوف، ولكن يمكن النظر إليها على أنها تقرن نصياً بالعنوان (مثلاً، في **ليدا والبجعة** (*Leda and The Swan*).

(3) الشركة الإحالية هي، أيضاً، مصطلح احتوائي لكل الأدوات المترابطة مثل



(الاقتران) (Linkage) الذي يسمح «للبنيات» المستعملة سالفاً» بأن «يعاد استعمالها» أو يتم تغييرها (اقتصاداً) في النص (انظر مثلاً، روبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981). ولذلك، فإن الحذف الإيجازي (Ellipsis) والاستبدال (Substitution) بالشكل (مثلاً، So، Do، وOne) تكون متضمنة هنا، وكذلك التكرار الشكلي (مثلاً، (Ice) في الاقتباس أعلاه).

■ عينات البحث اللسانية،عينات البحث الأسلوبية، أسلوبيات المتن... إلخ (Corpus: Linguistics; Corpus Stylistics, etc...)

(1) عينات البحث اللسانية فرع من اللسانيات الحاسوبية (Computational Linguistics) التي تستعمل متوناً نصياً على نطاق واسع لفهم تجريبي جيد للمظاهر المختلفة للاستعمال والنمذجة اللغوية الحقيقية. بعض (العينات) تكون مغلقة، وبعضها يضافل إليه باستمرار. رواد هذا الحقل هم راندولف كويرك وآخرون بجامعة لندن الذي قام بمسح لاستعمال الإنجليزية في الخمسين سنة الماضية كأساس لواحدة من أولى المتون الشاملة والمتوازنة (لندن، لوند (London- Lund))، وإن كانت صغيرة من ناحية المقارنة للتنوعات المكتوبة والمتحدثة للقرن العشرين، فهي تعد حافزاً لأوصاف النحو البريطاني (خصوصاً كويرك وآخرون (Quirk et al.) (1972) و(1985)). ويليه المشروع الكبير لسيدني غرينباوم (Sidney Green- baum) في التسعينات، حول المتن الدولي للإنجليزية (International Corpus of English (ICE))، لبحث وإشفار التنوعات الشاملة للإنجليزية. الآن في القرن الواحد والعشرين يعد الويب (Web) «متناً – فائقاً» ثميناً كمصدر.

في حقل بيداغوجيا (العينة (Corpus Pedagogy))، في تعلم اللغة وتدريسها، (تملك) الجامعات بانتظام على مصادر مشتركة وخبرة مع الناشرين، فأصبحت (العينات) تنمو في حجمها، تعززها التطورات التكنولوجية في التخزين الإلكتروني. لقد أنتجت جامعة بيرمينغهام (Birmingham) مع كولينز (Collins) **معجم كوبويلد** (*Cobuild Dictionary*) 1987، وأنتجت جامعة نوتينغهام (Nottin- gham) مع منشورات جامعة كامبريدج (Cambridge University Press) في أواخر التسعينات، مشروع النحو الشفهي كانكود (Cancode). (انظر رولاند كارتر



(Roland Carter) (2004)، ورولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Roland Carter and Michael McCarthy) (2006). وبالمساعدة التقنية لجامعة لانكستر (Lan-caster University) بالنسبة لوسمها النحوي (Grammatical Tagging)، تم تعيين عينات البحث الوطني البريطاني ((The British National Corpus (BNC) في أواسط التسعينات (10 ملايين كلمة شفوية و90 مليون كلمة مكتوبة). لمساعدة EFL قاموسيي لونغمانز (Longmans) ومنشورات جامعة أوكسفورد لتحسين تعاريفهم وشروحهم (للمصاحبة اللغوية والمصطلحات)... إلخ. وفي سنة 1999 تم نشر جزء من نحو (عينة) الوطني البريطاني (BNE) من طرف لونغمان (Long-man (دوغلاس بيبر وآخرون)، مبرزاً على الخصوص (أربع نسخ لهجية أو لغوية). وقد (اعتمدا) بيبر وإد فينيغان (Biber and ed. Finegan) (1989) على متن (لندن - لوند) في دراستهما لاحتمالات ورود بعض (السمات المعينة للاجناس اللغوية) عبر الكلام والكتابة. مجالات أخرى مثمرة في البحث كانت هي اللغة المميزة (Phra-seology)، والروتينات التحاورية، (والرصف اللغوي) (والمصاحبة اللغوية) والاستعارة (انظر أليس دينغنان (2005) (Alice Deignan))، (ولغات) مثل كلام الفصل الدراسي في دراسات الخطاب المدعوم (بالعينات) (Corpus Assisted Dis-course Studies (CADS)) (انظر بول بايكر (Paul Baker) (2006)).

في مجال اللسانيات التاريخية، (حفزت عينات) هلسينكي للنصوص الإنجليزية المعاصرة المبكرة البحث في السمات الأسلوبية الاجتماعية لتنوع النوع. (انظر أيضاً تيرتو نيفالاينين وه . رومولين برونبرغ (Terttu Nevalainen and H. Raumo-lin-Brunberg) (2003). باستعمال (العينات) خلال القرن العشرين من الممكن تخطيط التطورات كبروز (Get-Passive) (Get) مع البناء لغير الفاعل (كما في Get (Caught).

(2) لأن أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics) تم اكتشافها مبكراً سنة 1928 عندما حلل الشكلاني الروسي فلاديمير بروب يدوياً بنية أكثر من مئة حكاية شعبية، مسألة فيها جدال.(عينات الأسلوبية) الحالية، «مبنية على النوع» بشكل متشابه (مثلاً نصوص الجريدة)، أو إنها تركز على نصوص مؤلفين خاصين (مثل شكسبير وجوزيف كونراد (Joseph Conrad) أو ديكنز لتحديد «العناقيد» المميزة للكلمات أو للنماذج النحوية النسقية، في أحيان كثيرة ضد معايير اللغة اليومية. (العينات



الأسلوبية) هي في كثير من الأحيان موجهة (العينات) (Corpus-Driven)، ذلك إنه ليست هناك افتراضات حول ما يمكن أن يوجد في المعطيات. أقام مايك شورت وآخرون في جامعة لنكستر، متناً للصحافة وقصص أواخر القرن العشرين لبحث منهجيات تمثيل الكلام/ الفكر. (انظر أيضاً ميكايلا ماهلبرغ -Michaela Mah lberg) (2010)، وإيلينا سيمينو ومايك شورت (Elena Semino and Mick Short) (2004)، وباتريك ستودر (Patrick Studer) (2008)).

هناك تحذيرات بالنسبة لمحللي العينات المبتدئين في **(1)** و **(2)** معا يجب الانتباه إليها. فبقدر كبر تعقيد التحليل المقترح، بقدر ما يجب أن (تكون العينة) أوسع، لكن **أية نتائج كمية ستكون صحيحة فقط بالنسبة لمعطيات (العينة) نفسها، وليس بالنسبة** للغة برمتها. فالنتائج الكمية نفسها تكشف سمات التحاور العادي التي سيشعر المتكلم الفطري مع ذلك أنها مهمة، أو التجديدات في المفردات. وعلى العكس من ذلك، لا نحتاج (لعينة ما) تتضمن أكثر من 200 مليون كلمة ليقول لنا إن (المصاحبة اللغوية) في: «He Was Wielding a Daffodil» هي ساخرة.

(انظر، أيضاً، كلمة مفتاح (Key-Word). انظر، كذلك، هانس ليندكويست (Hans Lindquist) (2009)، وجون سنكلير (John Sinclair) (1991)، وميخائيل ستَبس (Michael Stubbs) (2001)).

الصِحة اللغوية أو السلامة (Correctness)

رغم أنها تعزى طويلاً في النحو والبلاغة منذ كوينتيليان(Quintilian) (القرن الأول AD) (حتى السنوات المبكرة لهذا القرن، فإن (مصطلح) سلامة لا يتم تفضيله كثيراً من قبل اللسانيين اليوم لأنه تقييمي (Evaluative) ومطلق، مفترضين أن الاستعمالات في النحو، والنطق أو المعنى يمكنها أن تكون «صحيحة» أو «خاطئة» وفقاً لمعيار مثالي. وليس معنى هذا أن اللسانيين منتهكون للقواعد: فقواعد النحوية (Grammaticality)، مثلاً، تحددها ملاحظة النماذج والاستعمالات الفعلية. ولذلك، فإن (Elephants Have Big Ears) تعد نحوية، لكن -Ele*) phants Ears Have Big) ليست كذلك. يسمي تشومسكي هذا بالسلامة، فعلاً، في نحوه التوليدي (Generative Grammar).

قد يسمح بنوع من المرونة مع ذلك، للتنوع الأسلوبي واللهجي: فـ He's a Quick Sort of A Bairn is That تعد نحوية في تينيسايد (Tyneside)، و Irks



Care The Cropfull Bird?، تعد نحوية في قصيدة روبير بروونينغ ابراهام بن إزرا (Rabbi Ben Ezra). ففي مثل هذه الحالات تكون مفاهيم المقبولية (Acceptabi-lity) (والملائمة) (Appropriateness) مهمة: ربما يمكن قبول الكلام (العليل في بعض السياقات، أو يتم اعتباره مناسباً لوضعٍ أو وظيفة.

بالنسبة لمستعملي اللغة العادية، مع ذلك، فإن مفاهيم «السلامة» المبنية على التقليدي النحوي المعياري (Perscriptive Grammatical) تموت بصعوبة، ويتم تأكيدها عبر استمرارية شيوع كُتيبات من قبيل كتيب هـ. و. فولر (H.W. Fowler) (1926) الذي أعيد إصداره في الألفية الجديدة من طرف اللساني المعياري ديفيد كريستال (David Crystal) (2009). في الكتابة الشكلية على الخصوص، بعض الاستعمالات التي تم اعتبارها تقليدياً بأنها «غير صحيحة» يتم تجنبها في أحيان كثيرة: مثلاً، استعمال (Who) في مكان (Whom)، أو (Than I) بالنسبة لـ (Than Me).

■ النص المُصَاحِب، سياق نصي (Co-Text)

نص المصاحب (Co-Text) مصطلحٌ شائعٌ بشكل خاص في لسانيات النص (Text Linguistics)، وهو بديل مفيد للسياق (Context). إنه يصف السياق الكلامي أو اللغوي باعتباره متميزاً عن السياق الوضعي.

يساعد النص المصاحب لوحدة ما في تحديد صورتها ومعناها. وما سمي بالصلات النظمية (Colligational Ties) تأخذ بعين الاعتبار القيود النحوية التي توافق، مثلاً، أشكال الفعل المناسبة للفواعل (Subjects). وتعمل أدوات التماسك مثل شركة إحالية على ربط جزء من النص بآخر. ويتوقف الحذف (Ellipsis) على النص المصاحب في تأويله. ويمكن للتوارد النصي المصاحب الاعتيادي للكلمات أن يأخذ بعين الاعتبار المعنى التآلفي (مثال، Desirable Detached Residence With Attractive Cotswold Stone Elevations).

■ مضاد للحقيقة، مضاد للواقع (Counterfactive, Counterfactual)

(1) مصطلحان تم استعمالها في النحو والدلالة كجزء من (تصنيف الأفعال والأخبار (الخبر) والصيغ) (Moods)... إلخ، حسب قيم الصدق المرتبطة بها.

فما يسمى بالأفعال الواقعية (Factive Verbs)، مثلاً، تفترض واقعات (Facts)



أو صدق (Truth) Know، وAgree... إلخ، كما في (I Know That My Redee-mer Liveth) التوراتية. والأفعال غير الواقعية (Non – Factive – Verbs) تعد غير تعهدية (Non–Committal) بالنظر إلى صدق القضية (Proposition) (Think) و Suspect... إلخ)، كما في: He Thought He Saw a Banker's Clerk Descend-ing From The Bus للويس كارول، (مضادة للواقع) (Counter- or Contra) Factives) (تفترض) دحض القضية الموالية: Wish وPretend... إلخ، كما في جملة والتر راليغ (Walter Raleigh): But .... I Wish I Loved The Human Race) .I Don't Implied)

(2) يطبق (مضاد الواقع) (Counterfactual) بالخصوص على جمل الشرط (Conditional Clause) (التي تدخلها بشكل شائع الأداة التابعة (Subor dinator) (If)، والمعبرة عن الاحتمالية)، أو أيضاً، الطبقة الخاصة لجمل الشرط التي تعبر عن شروط افتراضية وغير منجزة، مثلاً: If You'd Listened To Me, Then .This Wouldn't Have Happened

تقتضي أن المخاطَب لم ينصت للمتكلم، وأن كلاماً من نوع: If I Were a Rich Man أو .If I Ruled The World

يضاد أو يعارض اللاواقعي بحالة أوضاع حقيقية (منفية) (But I'm Not, .But I Don't)

(3) يمكن النظر إلى شروط مضاد الواقعي على أنها تشكل أساس كثير من الدلائل المنطقية للرياضيات والفلسفة، وتزود بأساس (إذا فقط، (If Only الخيال والحلم والرؤية **لأليس في بلاد العجائب** (*Alice In Wonderland*) للويس كارول، **وكوبلا خان** (*Kubla Khan*) لصمويل تايلور كوليريدج، وعن حق، بالسيرورة الخيالية الكاملة للخيال (Fiction) عامة.

يقبل القراء بيسر وجمالية معايير حقائق العالم مضاد الواقع، مهما كانت درجة «الواقعية»، وكما قال كوليريدج «يوقفون جحودهم عن طيب خاطر». وفي الطرف الآخر، مع ذلك، العوالم (المضادة للواقع) في الدراما ووسائل الإعلام بقانونها المفعم بالحياة والبصري الواقعي في الحاضر ليست غير معروفة لكن يتم اعتبارها على أنها



راهنية: ومن تم موضوع السخرية، مثلاً في **فارس المدق المشتعل** (*The Knight of The Burning Pestle*) لفرانسيس بومون وجون فليتشر (Francis Beaumont and John Fletcher)، واستلهام فيلم وودي آلن (Woody Allen) **وردة القاهرة الأرجوانية** (*The Purple Rose of Cairo*).

(انظر، أيضاً، نظرية العوالم الممكنة (Possible Worlds Theory)، وكذلك ديفيد لويس (David Lewis) (1973)).

الخلط الموسيقي (Counterpointing)

(1) يستعمل أحيانا في علم العروض (Metrics)، وهو مصطلح تم اقتراضه من النظرية الموسيقية، ليحيل على النغم المضاف كمصاحبة صارمة لنغم آخر أساسي لإنتاج تأثير متعدد الأصوات (Polyphonic).

في النظرية العروضية، مع ذلك، يستعمل (الخلط الموسيقي (Counterpointing) في معظم الأحيان بمعنى (توتر (Tension)) بين النموذج الإيقاعي المطرد والمتنوع (انظر ديريك أتريدج (Derek Attridge) (1982))، أو في دراسات مبكرة، نموذج «عميق» (بسيط) وسطحي (معقد).

(2) ويوصف بالتوسع، أحياناً، تجاور أو تمازج الأساليب، (الموضوعات والأصوات) في رواية ما، ومقابلة سمة واحدة بأخرى، مثل: إيبيزودة السيرانة (Sirens) في **أوليس** (*Ulysses*) لجايمس جويس أو بنيويا، أصوات السارد وأصوات إستر سوميرسون (Esther Summerson) في **منزل بليك** لتشارلز ديكنز.

الإبداعية (Creativity)

شهدت سنوات 2000 إحياء الاهتمام بهذا الموضوع.

(1) معنى الإبداعية (Creativity) قديم العهد في اللسانيات خصوصاً في النحو التوليدي لتشومسكي، وذلك للإحالة على قدرتنا غير المحددة لإنتاج وفهم (عددٍ لا متناهٍ من) الجمل التي لم يُسمع بها من قبل انطلاقاً من مجموعة محدودة من المصادر اللغوية. تبدو هذه القدرة مقتصرة على اللغة الإنسانية، وليس على أنظمة التواصل الخاصة بالحيوان أو الآلة (انظر أيضاً ستيفن بينكر (Steven Pinker) (1994)).

هذه الاستطاعة أو القدرة غير كافية بالضرورة كحجة في التبادلات اليومية



العادية: كلامنا يمكن أن يكون متنبأ به على نحو عالٍ، تكراري وصيغي (For-mulaic). وقد يكون، أيضاً، أجنبيا بتعبير ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981)، أي مقترضاً، نصف شخص آخر. لكن عمل رولاند كارتر (Ronald Carter) (2004)، مع ذلك، حول التحاورات اليومية يكشف عن درجة عالية من الكلمات المتطورة والتلاعب الصوتي (Sound Play) (انظر كذلك جناس (Parono-masia)، وتلاعب لفظي (Pun)، انظر، كذلك، جانيت مايبن وجوان سوان (Janet Maybin and Joan Swann) (2006). الإبداعية اللغوية هي، أيضاً، واضحة في تجديد المعنى وإبداع الكلمة في المعجم، لمسايرة التطورات التكنولوجية والأشكال الاجتماعية الجديدة.

(2) تستعمل الإبداعية، أيضاً، بالنسبة للأصالة الفنية للفكرة أو الابتكارية في الشكل. تتم مناقشتها أحياناً في علاقة مع الانحراف (Deviation) أو الصدارة (Foregrounding)، الانطلاق مما هو متوقع في اللغة. فهي مقترنة بالشعر والنثر الأدبي، وبسجلات كالإشهار (نراها اليوم بشكل واسع كصناعة مبدعة (Creative Industry) بالتوازي مع الفنون). وعلى نحو مذهل، كما لاحظ ذلك روب بوب (Rob Pope) (2005 a) فكلمة إبداعية تم تسجيلها أول مرة في **معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*) سنة 1875، والمصطلح الأقدم إبداع (Creation) يتجه الآن لكي تكون له دلالات مقدسة أو جمالية. من أجل فحص فكري لما تتضمنه الإبداعية الأدبية، (انظر ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)). (انظر، أيضاً، شارون غودمان وكيران أوهالوران (Sharon Goodman and Kieran O'halloran) (2006)).

■ اللغة الهجينة، تهجين اللغة (Creole (Language), Creolization)

يتم التمييز في السوسيولسانيات بين لغة البيدجين (Pidgin Language) ولغة الكريول (Creole Language). تعد البيدجينات (Pidgins) لغات هجينة (Hybrid) تنشأ عادة خارج احتياجات التواصل العملي، مثلاً، في التجارة بين جماعات من الناس لا يعرفون لغات بعضهم بعضاً، وتؤلف سمات لغة واحدة (مثلاً الإنجليزية) ولغة أخرى (مثلاً العاميات الأفريقية أو الصينية).

ومع ذلك، إذا كانت البيدجين قد أصبحت اللغة الأم لجالية لغوية، كما حصل ذلك في جمايكا وهايتي، عندئذ يقال إنها أصبحت هجينةً (Creolized). فكلمة كريول



(Creole) نفسها تم تطبيقها (تقليدياً) على المنحدرين من المستوطنين الأوروبيين أو الإفريقيين من المنطقة الإستوائية.

وبشكل حتمي، مع توسيع وظائفها إلى ما وراء التجارة، تعد لغة الكريول أكثر تعقيداً بنيوياً ودلالياً من البيدجين، رغم أن عدد التصريفات النحوية نهاية الكلمة تظل صغيرةً على نحو مميز.

ومع ذلك، في الجاليات حيث اللغة «الرسمية» أو المعيارية يمكن أن تكون لغة العالم، كالإنجليزية والفرنسية، فإن الكريولات تكون في أحيان كثيرة (موسومة بالازدراء (Stigmatized) اجتماعياً، وأن تنوعات الكلام التي تكشف عن درجات من (المعيارية (Standardization) أو إزالة التهجين اللغوي (Decreolization) تظهر للوجود دائماً). لقد أشاع ديريك بيكيرتون (Derek Bickerton) (1973) مفهوم متصل الكريول (Creole Continuum)، مع كريول «عميقة» (Deepest) كأساس لهجي (Basilect) ولغة معيار محلية كلهجة وسطى (Acrolect). وإحدى النظريات حول الأصول المتنازع حولها للإنجليزية العامية الأميركية الأفريقية (American Vernacular African English) (AAVE)، هي أنه تمت إزالة تهجينها وأن الكريول كانت هي اللغة الفطرية للمتكلمين المختلفين الأولين الذين كانوا في وضع اتصال (Contact) نتيجة للعبودية.

■ **النقدي: اللسانيات النقدية، تحليل الخطاب النقدي (Critical : Critical Linguistics (CL), Critical Discourse Analysis (CDA))**

كانت «اللسانيات النقدية» (Critical Linguistics) وتحليل (الخطاب النقدي) (Critical Discourse Analysis) مؤثرين بعمق في تدريس الأسلوبية ودراسات وسائل الإعلام في عدد من الجامعات البريطانية. تمت تسميتهما بشكل متشابه، ولهما أهداف مشابهة، فليس مفاجئاً أن يتم النظر إليهما دائماً على أنهما مترادفان. وبالفعل، يستعمل تحليل (الخطاب النقدي) أحياناً «كمظلة» أو كمصطلح عام ليشمل المدرستين معاً في الفكر. ومع ذلك، هناك بعض الاختلافات في المنظور والموقف.

(1) (إن اللسانيات النقدية) كان قد اقترحها روجر فولر ورفاقه بجامعة إيست أنجليا (East Anglia University) (مثلاً فولر وآخرون (Fowler et al.) (1979))، وقد نشأت عن عملهم حول اللغة والأيديولوجيا، الوسيلة التي بواسطتها يكون باستطاعة النماذج الاجتماعية للغة أن تؤثر في الفكر.



بالاعتماد على النحو النسقي كعُدَّة، فهي تهتم بشكل دقيق بتحليل العلاقة المتلازمة بشكل نقدي بين اللغة والمعاني الاجتماعية. وتعد العناوين الرئيسية للصحف والإشهار أمثلةً واضحةً للخطابات حيث الافتراضات الخاصة أو الأيديولوجيات تكون مدمجة ربما دون وعي.

(2) ارتبط تحليل الخطاب النقدي (Critical Discourses Analysis) بشكل خاص في التسع سنوات الأخيرة بعمل نورمان فيركلوغ بجامعة لانكستر، وحديثا بعمل روث ووداك وبول شيلتون (Ruth Wodak and Paul Chilton) (باهتمامه بالطرق التي تبنى بها الاختيارات اللغوية أيديولوجياً، فإن فيركلوغ يدين بعمق لعمل ميشال فوكو حول الخطاب، وبالطرق التي تبنى بها مختلف الخطابات بواسطة الأنظمة الاجتماعية. وبالتأكيد على الخطاب باعتباره أداة للسلطة والتحكم، هناك استحضار متميز للنقد الماركسي، والسوسيولوجيا، والنقد النسوي (Feminist). ومثل اللسانيات النقدية، يفترض أن الأيديولوجيا تكون دائماً «خفية» أو «محايدة»، ولذلك، فإن الاستعارات في خطاب النوع (Gender)، والعرق، والعولمة، والسياسات تكون بشكل خاص موضوع تحليل. لقد كانت، أيضاً، حركة «نقدية» بحيث كانت ترغب في الاحتجاج على الانحياز والتفاوتات والتشويش... إلخ، لإثارة «وعي اللغة النقدي» (Critical Language Awareness) ولتغيير الممارسات المطردة بالتدخل، مثلاً، في وسائل الإعلام، والوثائق المؤسساتية والبيروقراطية (انظر، أيضاً، شيلتون (Chilton) (2004)، وفيركلوغ (Fairclough) (2001) و(2010) وميخائيل تولان (Michael Toolan) (2002)).

لقد خضع تحليل الخطاب النقدي إلى حد بعيد للنقد، وتحديداً من قبل هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (1995، 1996) وميخائيل تولان نفسه (Michael Toolan) (1997). لقد تم الاستدلال مثلاً، أن أنواع النصوص المختارة للتحليل تتجه لتصبح أهدافاً سهلةً، وأن التأويلات هي سلبياً أحادية التكافؤ، متحيزة للآراء السياسية للمحلل، ومبنية على قراءات سياسية مسبقة، رغم أن سؤال ما إذا كان أي تأويل في أي تخصص يمكن أن يكون حقاً خالٍ من القيمة، مسألة فيها نظر. يعد دور القراء إشكالية بالنسبة لتحليل الخطاب النقدي بالنسبة للسانيات النقدية، الذين يبدون كأنهم مستهلكون مذعنون للنصوص المتحيزة أيديولوجيا أكثر من كونهم منفذين أحراراً قادرين على أوضاع تأويلية مختلفة وعلى بناء تمثيلاتهم الخاصة فعلاً. بالنسبة لمحاولة حديثة لدمج تحليل الخطاب النقدي والأسلوبية، انظر ليسلي جيفريز (Lesley Jeffries) (2010).



(انظر، أيضاً، حتمية (Determinism)، لسانيات إيكولوجية (Ecolinguis-tics)، نقد أخلاقي (Ethical Criticism)، أيديولوجيا).

■ الإحالة بالتقاطع (Cross-Reference)

(انظر شِرْكة إحالية (Co-Reference)).

■ الثقافة (Culture)

(1) تحيل الثقافة، في معناها الشائع الذي تم تطويره فقط منذ آخر القرن التاسع عشر، إجمالاً على الفنون (موسيقى، أدب، رسم... إلخ) و/ أو مع تمييز قيمي بين «عالٍ» و «منخفض» (مثلاً، Tv Soaps، رسوم متحركة، ومسرح المنوعات). هناك تمييز مماثل بين أدبٍ «عالٍ» و(بـ (L) الاستهلالية (الكبيرة)) و«شعبي» (مثلاً، القصص الرومانسية، والقصص البوليسية).

(2) لقد تم تحديد ثقافة بشكل مفيد وواسع أكثر حسب ديريك أتريدج (De-rek Attridge) (2004)، لتشمل الممارسات الفنية والعلمية والأخلاقية والدينية والاقتصادية والسياسية، والمؤسسات والمعايير والمعتقدات التي تميز مكانا وزمنا، خاصين، سواء «الغرب» أو «لندن»، سواء خلال قرن أو عقد. فهي ليست، إذاً، وحدة متجانسة بحدود واضحة أو ثابتة. يمكن للافتراضات الثقافية والممارسات أن تجمع مع بعضها، لكن قد يصب الواحد في الآخر. تنظر الأنثروبولوجيا اللغوية للثقافة باعتبارها سيرورةً، اللغة مركزها. وكما يستدل على ذلك اللسانيون المعرفيون الآن، بالنسبة لكل شخص يُوَسط العالم بنظام متنوع من التداخل، حتى لو كان متناقضاً، وبالأنظمة الثقافية التي تنتج خطاطتناً (Schemata) الذهنية أو أطر المعرفة. لقد أصبح السوسيولسانيون وعلماء اللهجات أكثر اهتماماً بالكيفية التي يمكن للافتراضات الثقافية أن تقود إلى التحجير اللغوي والاعتقادات الشعبية.

(انظر، أيضاً، ريموند وليامز (Raymond Williams) (1958, 1980, 1983).




مكتبة
الفكر الجديد

D

دكتيل **(Dactyl)**

في الاصطلاح المقترض من العروض الكلاسيكي، دكتيل (Dactyl) هو نوع من تفعيلة أو قدم (Foot) أو وحدة عروضية (Metrical) تتكون من مقطع منبور (Stressed) متلوٍ بمقطعين اثنين غير منبورين (/ xx)، كما في المركب:

```
/ x x    /  x  x
Ladies and gentlemen
```

مما يميزه من الأنبست (Anapaest) الذي يمثل العكس (/ xx). إنه خاصية للسداسي التفاعيل الهوميري (Homeric Lexameter) (بستة أقدام)، مشهور في اليونانية كما في اللاتينية، بيت شعري بالطول، وليس النبر، أي مقطع طويل زائد مقطعين قصيرين. من النادر أن يتم تأليف القصائد الإنجليزية بشكل متسق بالوزن الدكتيلي (Dactyllic Metre)، ربما بسبب إيقاعه المرح، ومع ذلك فهجوم السرية الخفيفة (Charge of The Light Brigade) للورد تينيسون تعد مثالاً مشهوراً.

```
 /   x   x /    x    x
Cannon to right of them,
 /   x   x  / x     x
Cannon to left of them,
 /   x x    /     x     x
Cannon in front of them
 / x     x       /       x
Volleyed and thundered . . .
```




■ اللاتلقائية، التكلف، اللامألوفية (De-Automatization, also De-Familiarization)

مصطلحات تم استعمالها من طرف الشكلانيين الروس (Russian Formalists) ولسانيي مدرسة براغ في مناقشاتهم للغة الأدبية وخصوصاً الشعرية منها وليس غير الأدبية، وعلى الخصوص (الميول التلقائية في غير المتكلفة) (Automatizing) التواصل اليومي وتداعياته المألوفية المفرطة.

(1) الشعر بالمقابل هو اللاتكلف والتلقائية De-Automatizes إنه يجعل التفوهات صدارية بوعي (Foregrounds) ويجعل القارئ واعياً بالوسيط اللغوي، وبما سماه الشكلانيون وسائل (Devices)، مثلاً: الاستعارة، نماذج غير مستعملة للتركيب (Syntax) أو التكرار (Repetition) (انظر ب. هافرانيك (B. Havránek) (1932) وج. موكاروفسكي (J. Mukařovský) (1932)). وكذلك تفعل، أيضاً، بعض أنواع الخيال، وروايات مثل **أوليس** لجايمس جويس، مثلاً:

اللغة الأدبية لا تبرز أوتتصدر فقط، بل أيضاً (Alienates) أو تبعد (Estranges) (تغريب (Ostranenie)): تمت ملاحظتها سالفاً من قبل أرسطو في بلاغته. القراء عليهم النظر من جديد فيما أصبح معهوداً (انظر فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1917). وهكذا، فقصيدة **النمر** (*Tyger*) لوليام بلايك (William Blake) في تخيلها (Imagery) وأسئلتها البلاغية تجبر القارئ على إعادة الإدراكية (Re-conceptualization) الجذرية والدينامية للحيوان. ويجعلنا شِعر جيرار مانلي هوبكنز بشكل عام في اللغة والموضوع، نحس بماهية الأشياء ((inscape)): توضيح مناسب لوصف شكلوفسكي المتعلق بوظيفة الأدب، إنها يجب أن تكشف «حجرية» (Stoniness) الحجر.

ومع ذلك، وكما يعترف النقاد أنفسهم ، ما هو جديد أو غريب يمكن أن يكون مألوفاً وغير متكلف. واللغة الأدبية عبر الحقب تكشف عن ردود فعل متتالية، وثورات ضد النزعات المتعاقبة على حد سواء نحو التواضعية (Conventionalization).

تعد اللامألوفية خارج الأدب، تقنية تم استغلالها في تسمية العلامات التجارية بواسطة تهجيات منحرفة (Deviant Spellings) . وهكذا، فلورستور(*) (Florstor) تُبعِد سيميائياً: إنه ليس مجرد (Floor Store) بل إنه واحد فريد من نوعه.

(*) متجر نيوزلندي لبيع مستلزمات البيت من زرابي، وخشب للأرض، وفينيل وصفائح... إلخ (المترجم).



(انظر، أيضاً، ديفيد بوردويل (David Bordwell) (1985) عن الفيلم، وغاي كوك (Guy Cook) (1994)، وروجر فولر (Roger Fowler) (1996)).

 الجملة الخبرية، التصريح (Declarative Sentence, Declaration)

(1) يستعمل الخبري (Declarative) في النحو بشكل شائع لتمييز واحد من أكبر أنماط بنية الجملة الأخرى التي هي الأمرية (Imperative) والاستفهامية (In-terrogative).

تتميز أنماط الجملة هذه في عدد من اللغات، كما في الإنجليزية، باختلافات في الصورة. وهكذا، فالجمل الخبرية في الإنجليزية تتوافر على رتبة كلمة (Word Or-der) من فاعل، فعل، مفعول (Subject-Verb-Object) بشكل طبيعي، وبإسقاط نموذج التنغيم (Intonation).

من المألوف تمييز أنماط الجملة من معانيها بهذه الطريقة، ووظائفها بلغة أفعال الكلام (Speech Acts) رغم أنه يوجد تعالق قوي بين الخبري واستعماله لخلق إخبار(«Statement»)، أو «إقرار» (Assertion)، ومع ذلك، تفوق الوظائف الدلالية الممكنةعدد الأنماط الثلاثة للجملة، وإن أنماط الجملة نفسها يمكن أن تكون لها وظائف متداخلة. وهكذا، في سياقات مختلفة، يمكن للجملة الخبرية (You're Washing The Dishes) أن تكون أخباراً واستفهاماً (مع بروز التنغيم) أو توجيهياً.

ومع ذلك، فالجمل الخبرية هي إلى حد بعيد الفئة الأكثر شيوعاً، والمادة الخام بمعظم السجلات (Registers)، خصوصاً تلك التي تكون فيها المعلومة أسمى (مثلاً تقارير وصحافة وكتب النصوص... إلخ). لقد تم اتخاذها باعتبارها اعتيادية (Canonical)، و«كمعيار» للأمثلة الموضحة للملاحظات النحوية فيكتب النحو. في بعض صيغ النحو التحويلي (Transformational Grammar) الجمل الخبرية الإيجابية تم اتخاذها كنمط جملة أساس تشتق منها الجمل الأخرى، بما فيها جمل النفي، مثلاً:

You're Not Washing The Dishes.

وهذا يقتضي ضمنا أيضاً أن كلاماً من قبيل:

Peter Will Type The Letter



Will Peter Type The Letter ?

Type The Letter, Peter

يعبر عن نفس القضية (Proposition)، أو عن معنى ضمني.

(2) يكون التصريح (Declaration) في نظرية أفعال الكلام (انظر جون سيرل (John Searle)) (1979)، بالأحرى، نمطاً اتفاقياً خاصاً لفعل إنجازي (Illo-cutionary Act) يشكل عملاً مباشراً (Action) مثلاً، انصراف (Dismissing) والحكم بالعقوبة (Sentencing) وتسمية (Naming) (مثلاً a ship...). فهو في أحيان كثيرة يتم قوله داخل سياق اجتماعي خاص من قبل شخص له سلطة (مثلاً، قاضي، وفرد من الأسرة الملكية... إلخ). مثلاً، I Hereby Sentence You To Two Years' Imprisonment.

فك الشفرة (Decoding)

(1) مصطلح من نظرية التواصل (Communication Theory) ويستعمل بشكل خاص في السيميائيات (Semiotics) للإحالة على تأويل الرسائل (Messages) (المنطوقة والمكتوبة والمرئية) من قبل مُتلق أو مخاطَب، وقد تمت صياغتها أوتشفيرها (Encoded) كنص (Text) من طرف المرسِل أو المخاطِب حسب مجموعة قواعد أو شفرة (مثلاً، لغة).

(2) أصبحت شفرة (Code) ومشتقاتها شائعة في الأسلوبية والنقد الأدبي في الستينات والسبعينات، حيث ارتبطا معاً بالسيرورة الكاملة للتواصل الخاصة بالكاتب والنص والقارئ. ومع ذلك، في غالب الأحيان لم يكونا أكثر من متكافئين لهما طابع تقني: تم استعمال فك تشفير (Decodification) ليعني «فهم» أو تأويل (Interpretation)، مثلاً.

إن نموذج التشفير (Encodification) وفك التشفير (Decodification) تم التشكيك فيهما، وكذا المدى التي توجد فيه «الرسالة» مستقلة عن هذه السيرورات. وهكذا، فالقارئ يمكن أن ينظر إليه على أنه يخلق أو «يعيد تشفير» الرسالة الحقيقية للنص في سيرورة القراءة، كل قارئ ينتج رسالة مختلفة.

النظرية التفكيكية (نظرية) (Deconstruction (Theory))

حركة فكرية ارتدادية في الفلسفة والنظرية الأدبية بدأت في فرنسا في الستينات وسط كتاب مجلة تيل كيل (*Tel Quel*) (جوليا كريستيفا (Julia Kristeva))، ورولان بارت،



وفيليب سولير (Philippe Sollers)، والمرتبطة في المقام الأول بفلسفة جاك ديريدا من 1967 حتى وفاته. لقد اجتذبت اهتماماً خاصاً، ولم يكن الجميع مؤيداً لها، وقد كانت مؤثرة في الأغلب في عمل النقاد الأميركيين أكثر من البريطانيين: مثلاً، بول دومان، وج. هيليس ميلر (J. Hillis Miller) من بين آخرين الذين طوروا نمطهم الشخصي في النقد التفكيكي المعروف بمدرسة يال (Yale School).

استعملت التفكيكية (Deconstruction) أحياناً بشكل مترادف مع ما بعد البنيوية (Post-Structuralism)، لكن بالفعل كانت التفكيكية الصيغة المهيمنة لحركة واسعة، التي أعلنت أنها تتحدى بعض معتقدات البنيوية التي استمرت طويلاً. كانت إحدى **مقاصدها الأساسية هي «تفكيك» (De-Construct) نص ما، وتقويض افتراضات** (Presuppositions)، وإفقاده استقراره، وتفكيك مركزه. لا يتم النظر لتأويل النص كاستعادة لمعنى موضوعي عميق «معطى» الذي يحكم ويوحد بنية النص، لكن كعرض لما هو محظور دائماً، تحديداً الإمكانات اللامحدودة، والمعاني «مطلقة العنان» (لعبي -Lud ism). فكل تفكيك يفتح نفسه على تفكيك إضافي. لقد قامت النظرية بمحاكاة تطورات أخرى في اللسانيات، والنقد الأدبي والأسلوبية: النص يفسح المجال للتناص (Intertex- tuality)، اللعب بالمعاني ينتشر عبر مصادر النص، وكنتيجة لذلك تتلاشى الحدود بين الأدبية وأنواع أخرى من الخطاب. وبالإضافة إلى ذلك لا يتم اعتبار اللغة المجازية على أنها أدبية في المقام الأول: فاللغة بكاملها مجازية.

مع ذلك، كان ينظر للتفكيكية على أنها «هدم»: عدمية، مضادة للحدس، ومفتوحة على ترخيصات تأويلية وهمية، ما أسماه جيفري هارتمان (Geoffrey Hartman) بطريقة ظريفة بالديريدادية(*) (Derridadaism).

إنها، أيضاً، مفتوحة على عبء الحقيقة البدهية. فإذا، كان الواقع وهماً، وإذا كان بالإمكان تفكيك النصوص، والمؤلفين، فعندئذ فإننا نترك بدون أي شيء، لكن طبعا إذا كنا نعتقد بوجودهم، فإذن باستطاعتنا أن نناقشهم كما لو أنهم يفعلون. يمكن للماء (Water) أن يفكك من طرف العلماء إلى هيدروجين وأوكسجين، وإلى عدد مدهش من الجزيئات، لكن يمكن أن يناقش كسائل في مستوى مختلف. وحتى التجربة التفكيكية لا يمكن أن تتجنب الافتراضات والأسس التي تحاول تقويضها،

(*) تأليف بين اسم ديريدا والدادية باعتبارها حركة فكرية أدبية وفنية انطلقت من زوريخ أثناء الحرب العالمية الأولى، والتي جاءت رداً على الفن السائد في تلك المرحلة... إلخ (المترجم).



مهما كانت لامعة عروضها البلاغية، ومهما تمنى ديريدا كثيراً منع مصطلح «تفكيكية» نفسه وترابطاته (انظر مثلاً، اختلاف (Différance) من تثبيت مرجعيتهم).

مع ذلك، بالنسبة لأولئك الذين هم مستعدون للتشبث بالتعقيدات والانغماس الذاتي لأسلوب ديريدا وفكره، هناك الكثير الذي يتحدى بحق الأرثوذكسية النقدية، وتقديم منظور حي للغة كنظام للدلائل، في الكلام والكتابة. وفي مفاهيم اللغة «الأدبية» وفي نشاط التأويل ذاته. قام التفكيكيون الأميركيون بوجه خاص بالكثير لإقرار البلاغة باعتبارها موضوعا وجيها للاهتمام النقدي الجاد.

(انظر، أيضاً، حيرة، مأزق (Aporia)).

■ تناسق لفظي (Decorum)

مبدأ بلاغي مهم يحكم الأسلوب: مذهب في اللياقة والملائمة (Appropriate-ness) الأسلوب المنسجم مع النوع (Genre) ومادة الموضوع (Subject Matter)، ووصف الشخصيات (Characterization)، والوضع (Situation).

من هوراس (Horace) إلى النهضة وما بعدهما، فقد شكلت الأساليب دائماً إلى أنماط كبرى ثلاثة: رفيع (Grand) وسط (Middle) وأسلوب بسيط (Plain Style). كان الأسلوب الرفيع ، مثلاً، يعتبر ملائما للملحمة، بعملها البطولي وانفعالاتها الكبيرة. ومع ذلك، فإن استعمال الأساليب الثلاثة مجتمعة في عمل واحد أمر غير مألوف (التناوبات بين وداخل **حكايات كانتربوري** (*Canterbury Tales*) لشوسور مثلاً)، وإن نمو الأنواع «المزوجة» مثل الكوميديا التراجيدية والميلودراما والرواية يعني حتماً (أن تحولاً يحدث في الأسلوب).

ربما بسبب دلالاته المواكبة للسلامة والمواضعات المقبولة، فإن مصطلح التناسق اللفظي (Decorum) (يستعمل أولاً في الإنجليزية من طرف روجر أشام (Roger Ascham) في القرن السادس عشر) لم يعد مستعملاً على الأقل في معناه الأدبي رغم أن المناسبة ذاتها لاتزال مظهراً صحيحاً لسلوكنا التواصلي، في السجلات الأدبية وغير الأدبية على حد سواء. ومبدأ تعاون (Co-operative Principle) لبول غرايس يمكن النظر إليه كنوع من التناسق التفاعل التحاوري.

■ بنية عميقة (Deep Structure)

(1) أحد المصْطَلحين (انظر كذلك بنية سطحية (Surface Structure))



اللذيْن وضعهما نعوم تشومسكي في نحوه التوليدي التحويلي انطلاقاً من 1965.

بالنسبة لما يسمى بالنظرية (المعيارية) المعيار (Standard Theory) يفترض أن تكون للجمل بنية تركيبية عميقة (Deep) أو تحتية (Underlying)، ويتم توليد الشكل السطحي من الشكل العميق بواسطة قواعد تحويلية (Transformation-al Rules) للإضافة أو الحذف... إلخ. كانت الحجج لفائدة البنية العميقة مبنية على حدوس المتكلم الفطري حول التركيب نفسه: إنها مثلاً، جمل ملتبسة نحوياً، أي ذات أشكال سطحية متشابهة، ويمكن أن تكون قريبةً من بنيات عميقة مختلفة، مثلاً:«Moving Chairs Can be a Nuisance» تساوي: «Chairs That Move Can be a Nuisance» أو «The Act of Moving Chairs Can be a Nuisance»، وأيضاً، جملاً بأشكال سطحية مختلفة تعطي الإحساس بأن لها نفس البنية العميقة، وأنها شروحات لبعضها البعض: تحديداً الجمل المعلومة والمجهولة، من قبيل:

Local TV Star Awards First Prize.

First Prize Awarded By Local Tv Star.

ستنتج خروقات البنية النحوية العميقة جملا «غير نحوية» (Ungrammatical) من قبيل:

* She Flung Slowly

أو

* She Astounded The Pale Blue.

بنيات منحرفة مثل هذه، مع ذلك، يمكن أن توجد عرضاً في الأدب، خصوصاً في اللغة الشعرية (تحديداً في أعمال الشعراء المحدثين مثل إ. إ. كيومينغز (انظر أيضاً نحوي (Grammatical)).

كانت البنية العميقة في النظرية المعيارية لتشومسكي، مصدراً للتأويل الدلالي (Semantic Interpretation) للجملة (تماماً كالبنية السطحية التي تعد مصدر تأويلها الأصواتي (Phonetic Interpretation)). وتظل في النهاية مفهوماً تركيبياً أو بنيوياً. بالنسبة للسانيين آخرين، مع ذلك، رغم أنهم يشتغلون داخل نظرية النحو التوليدي، فإن البنية العميقة كان دائماً ينظر إليها كدلالة، أكثر تجريداً، تتألف أيضاً من عناصر موضوعية للجملة. وخارج النحو التوليدي فقد أصبحت مثلاً تُسَوى بشكل فضفاض «بالمعنى» الواقعي أو المحتوى (Content).



مهما كانت الطبيعة الدقيقة للبنية العميقة، ومهما كان «عمقها» فمكانها المهم في النظرية التوليدية قد تناغمت مع آراء تشومسكي في الستينات مع ما سمي بالمقاربة الثنائية للأسلوب (Dualist Approach to Style)، مع افتراض أن هناك «طرقاً مختلفة» لقول «نفس الشيء».

(2) تم توسيع استعارات العمق (Deep) والسطح (Surface) إلى بنية الرواية كجزء من النحو السردي (Narrative Grammar) (انظر على الخصوص عمل أ. ج. غريماس (A. J. Greimas) (1966)). يمكن النظر للحكايات على أنها تضم تشكيلات أساسية تحتية لبنيات الحبكة، وأدوار وظيفية عميقة للشخصيات. ومع ذلك، فإن «القواعد» التي تربط البنيات العميقة والسطحية ليست واضحةً على الإطلاق.

■ اللامألوفية (De-Familiarization)

انظر التلقائية (De-Automatization).

■ أداة التعريف، التعريفية (التعريف) (Definite Article, Definiteness)

(1) تعد أداة التعريف (The) أحد أكثر الكلمات المستعملة بشكل شائع في الإنجليزية، والمصنفة نحوياً كمحدد (Determiner)، وتعمل كنعت للاسم وذلك للإشارة إلى تعريفيته (Definiteness)، أي كونها معروفةً مسبقاً أو محددة، بشكل فردي، سواء من السياق النصي أم الموضعي أم من المعرفة المشتركة.

تستعمل أداة التعريف (a) و(an)، بالمقابل عندما لا يكون هناك أي تعيين للتعريف، مثلاً عندما يُدْرج الاسم لأول مرة. كل الأسماء في الإنجليزية يجب أن تكون موسومةً بالتنكير ((in) Definiteness). (انظر، أيضاً، أداة فارغة (Zero-Article). تعد الأدوات مع ذلك مؤشرات مهمة في معلومة معطاة أو جديدة.

تستعمل أداة التعريف في الإحالة النصية المصاحبة (Co-Textual)، تكرارياً (Anaphorically) في المقام الأول:

Three Wise Men of Gotham
Went To Sea in a Bowl,



And If The Bowl Had Been Stronger,

My Song Would Have Been Longer.

توجد الإحالة التكرارية الذاتية الأمامية (Cataphoric Reference) مع (ما بعد) الجمل الناعتة (Post-Modifying) أو جمل صلة (Relative Clauses):
Sweet Are The Uses of Adiversity.

قد يكون التعيين الوضعي خاصاً أو مباشراً (Pass Me The Salt)، أو غامضاً، مشيراً إلى شيء في سياق وضعي أو ثقافي شاسع، أو لمعرفة عامة مزعومة للمتكلم والسامع: I've Been To London To See The Queen; What Did You Do In The War, Daddy?،

فافتراض مألوفية الإحالة هذا يكون شائعاً في الإعلانات (Mind The Step)، وفي الشعر، حيث قد يخلق الوهم لوضع درامي الذي «يقتحمه» القارئ، أو يفترض أن يكون مألوفاً معه: أو مع تجربة أو قيم متقاسمة بواسطة السارد والقارئ على حد سواء. وهكذا، مثلاً:

The River Glideth At His Own Sweet Will :

Dear God The Very Houses Seem Asleep ...

وليام وردزوورث: **فوق جسر وستمنستر** (*Upon Westminster Bridge*)).

تعد استعمالات أخرى مشابهة لـ (The) في الجمل الاستهلالية للروايات مؤشراً مهماً لتقنية في قلب الأشياء (In Media Res)، حيث يبدو القارئ أنه يُسْحَب بواسطتها إلى «عالم» موجود سلفاً: أداة التعريف الحاملة لإشارة سابقة أو لمعرفة مزعومة:

Dombey Sat in The Corner of The Darkened Room In The Great Arm-chair By The Bedside ...

(تشارلز ديكنز: **دمبي وابنه**).

(2) لا ينظر اللسانيون إلى التعريفية (Definiteness) على أنها مقصورة على أداة التعريف. لقد أضاف جون لاينز (John Lyons) (1977)، مثلاً أسماء الأعلام وضمائر الشخص كتعابير معرفة للإحالة، وأضاف آخرون كلمات إشارية كأسماء



الإشارة (Demonstratives) (That)، و(This)، والظروف (Here) و(There)، و(Now)، و(Then). ويعد الزمن الماضي (Past Tense) أكثر تعريفية من جهة الاكتمال (Perfect Aspect):

I Met a Man With Seven Wives تحيل على مناسبة خاصة، وI Have Met a Man With Seven Wives، تتوافر على مرجع زمني غير معرف في الماضي. (انظر، أيضاً، ب. أبوت (B. Abbott) (2004)).

■ الإشاريات، الإشاري، نظرية التحول الإشاري (Deixis, Deictic, Deictic Shift Theory (DST))

(1) من إشارة إلى (Pointing)، أو إظهار (Showing) اليونانية، تحيل إشاريات (Deixis) في اللسانيات بشكل عام على كل تلك السمات الكلية للغة التي توجه أو تعمل على إرساء كلامنا في سياق القرب من الفضاء (هنا مقابل هناك، هذا مقابل ذاك)، والزمن (الآن مقابل بعد) المتصلة بوجهة نظر المتكلم. وهي سمة مهمة في النحو المعرفي (Cognitive Grammar) لرونالد لنغاكير. تعرف الإشاريات، أيضاً، كمحولات (Shifters) في عمل أوتو جيسبرسن ورومان جاكوبسون، وكإشاريات (Indexicals) في عمل ش. س. بيرس (Charles S. Peirce). فهي تتضمن، ليس فقط، أسماء الإشارة (This) و(That) وظروف المكان والزمان ، ولكن، أيضاً، الزمن (Tense) وضمائر الشخص الأولى والثانية I وWe وYou.

ولذلك، فالخطاب يكون متعدد الأبعاد، ومتوقفاً كثيراً على الوضع (Situation) أو على سياق الكلام (Context of Utterance): فـ Come Here and Look At This Mess، و Go Over There and Look At That Mess، «تشير» إلى سيناريوهين اثنين مختلفين، اختيار العناصر «المحولة» وفقا لذلك، وفي كثير من الأحيان بإيماءات الإشارة إلى المناسبة.

في نقل الكلام المباشر (Direct Speech) إلى كلام غير مباشر (Indirect Speech)، تؤدي الإشاريات دوراً مركزياً: فأي واحد من عناصر (Here) و (Now)، يمكن أن يُنْقل إلى (There) و(Then)، وهكذا، ف:

The Manager Said: «This Car is on Special Offer today».



تصبح:

The Manager Said That <u>That</u> Car <u>Was</u> on Special Offer <u>that Day.</u>

في الخطاب الدرامي مثل عناصر الإشاريات هذه تساعد على خلق عالم (World) المسرحية، وتعيد موضعة سلوك الكلام سياقياً. في الشعر يمكن للموضع (Situation)، أيضاً، أن يُستنتج (Inferred) حيث يراه القارئ، كما هو، أو يشارك فيه، مثلاً:

Say What You Will, There is Not in The World
A Nobler Sight Than From <u>This</u> Upper Down.
No Rugged Landscape <u>Here</u> ...
ويلفرد بلنت (Wilfrid Blunt): **خاتم شانسليبوري** (*Chanclebury Ring*).

(2) في الروايات وحتى في القصص القصيرة يمكن أن تكون هناك مراكز إشارية متعددة وفق التغيرات في العوالم الإدراكية الحسية التي يدركها القارئ (Reader): أساس ما يسمى بنظرية التحول الإشاري (Deictic Shift Theory) (انظر أيضاً تبئير (Focalization)، انظر كذلك ج. ف. دوشان وآخرون (J. F. Duchan et al.) (1995)، وأيضاً بيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2002)).

(3) مادامت النصوص تشغل الزمن والفضاء، فمن الممكن، أيضاً، أن تكون لديها إشاريات نصية أو ثانوية: كلمات مثل (This) و(That) أو الأول/ السالف، والأخير، مثلاً تموضع الوحدات، أو الأحداث أو حتى البنيات اللغوية ذاتها، في النص المصاحب (Co-Text) تكرارياً (Anaphorically) أو تكرارياً ذاتياً (Cata-phorically): <u>This</u> Is A True Story. A Certain King Had a Son and a Daughter. <u>The Former</u> Was Idle, <u>The Latter</u> Was Hard-Working ...

(4) نوع آخر من الإشاريات الثانوية يتضمن نقلاً تعبيرياً واستعارياً بلغة القرب والبعد العاطفيين. وهكذا، فـ (That) تستعمل بشكل عام للإشارة إلى الكره، مثلاً:
Get <u>That</u> Dog Out of Here!
بينما (This) تشير مثلاً إلى المألوفية (Familiarity): There Was <u>This</u> Tiny Elephant ... (عند التنكيت).



(5) استعمل بعض النحاة (مثلاً ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)، وجون سنكلير (John Sinclair) (1972)) مصطلح إشاريات للإحالة على طبقة من نعوت الاسم (التعيينية)، وسميت دائماً بالمحددات (Determiners). وبهذا المعنى فالأدوات (The) و (a) وكذلك (His) و(Her) الدالة على الملكية، ستكون إشاريات.

كانت أداة التعريف فيما مضى إشارية بالمعنى «القوي» لـ **(1)**: فقد تم تطويرها خارج اسم الإشارة في الإنجليزية الوسطى المبكرة (بعد Ad - 1000)، إن لم يكن بشكل مبكر أكثر. في الإنجليزية الحديثة، مع ذلك، هي غير موسومة دلالياً كعنصر مؤشر (Pointing)، ما عدا بقدر ما تدعونا للبحث عن مرجعها في السياق أو السياق المصاحب، أو أنها تشير إلى مظهر لمعرفة مقتسمة.

■ الإشاري، اسم الإشارة (Demonstrative)

(1) مجموعة فرعية صغيرة للوحدات النحوية المرتبطة بالمركب الاسمي، وتتضمن (This) (جمع (These))، و(That) (جمع (Those)). تتوافر على معنى إشاري لـ «قُرْب» مقابل «بُعْد»، ويمكن أن تعمل في نفس الوقت (a) كنعوت (Modifiers) أو محددات (Determiners) للاسم، و(b) مستقلة كضمائر (Pro-nouns)، كما في:

(a) <u>That</u> Affable Familiar Ghost

(شكسبير: سونيتة 86)

(b) Tired With All <u>These</u> For Restful Death I Cry

(شكسبير: سونيتة 66)

يعكس مصطلح إشاري (Demonstrative) (الترجمة اللاتينية لـ «إشاري» "Deictic" اليونانية)، أيضاً، وظيفة الإشارة إلى (Pointing) لشيء ما في موضع (Situation) إحالة تكرارية أمامية خارجية (Exophoric)، كما في I'll Take This One, Not That One، التي تصاحبها بالفعل في كثير من الأحيان إيماءة جسدية مشيرة. تستعمل الإشاريات (Demonstrative) أيضاً للإشارة إلى شيء داخل النص



إحالية (تكرارية لاحقة) داخلية (Endophoric Reference): تسبق دائماً التكراري الأمامي (Anaphoric)، ولكن أيضاً تلي (التكراري الذاتي اللاحق (Cataphoric)). على الأقل بالنسبة لـ (This)، مثلاً:

Here's The Rule For Bargains: «Do Other Men, For They Would Do You. "That's The True Business Precept".

(تشارلز ديكنز: مارتن شوزلويت)

Just Listen To This. They've Found on The Moon.

■ (المعنى الحقيقي، الأصلي للكلمة) المعنى الوضعي (Denotation, Denotative Meaning)

(إن) دلالة (Denotation) هي أحد مصطلحين جاءا من الفلسفة (انظر أيضاً التضمين (Connotation)، الذي استعمل من قِبَل جون ستيوارت ميل (John Stuart Mill) (1843)، الذي تم جلبه إلى الدلالة والسيميائيات لتمييز ما كان ينظر إليه على أنه معنى إحالي أو تصوري مركزي أو أساسي للكلمات أوالعلامات (Signs)، دون تضمينات أو معانٍ استعارية يمكن أن تُكتسب في سياقات خاصة. تعاريف المعجم الخاص بالوحدات المعجمية مبنية على المعنى الوضعي (Denotative Meaning). نتحدث في اللغة الشعبية عن معنى حرفي للكلمة (Litteral Meaning).

ويستعمل مصطلح مدلول (Denotatum) أحياناً بالنسبة للمرجع (Referent)، أي «الموضوع» (Object)... إلخ، في العالم الخارجي المحال عليه بوحدة معجمية (ملحوظة: هذا تعميم واسع: «موضوع» يشمل تجريدات مثل الحب والكره، وعالم «خارجي» يتضمن عالم الخيال، حيث (يوجد) وحيد القرن وبابا نويل.

تقوم المفاهيم الدلالية للترادف (Synonymy) وإعادة الشرح المواكب (Paraphrase) على افتراض أن الكلمات قد تشير على نفس المرجع أو القضية، لكنها تتفاوت في معناها الضمني، ومع ذلك من الصعب دائماً الحفاظ على تمييز واضح بين المعنى الأصلي (Denotation) والتضمين (Connotation). يمكن للتعاريف المعجمية لـ (Charger) و(Steed) أن تكون حقا هي (Horse)، لكن ترابطاتها الشعرية القديمة والعسكرية على التوالي تبدو أساسية في تأويلها واستعمالها.



فمثل هذه المعاني «ذات رتبة ثانية»، يتم استغلالها وتوقعها في اللغة الشعرية بشكل عام. فالجبال والوقواق والأنهار والعناديل تتجاوز تعاريفها العلمية. وبالمقابل، في سجل العلم نفسه، وفي سجلات تقنية أخرى أو إخبارية، يتم حذف المعاني المترابطة لفائدة المعنى الحقيقي الواردة بالنسبة للسياق والموضوع. يتحدث بعض اللسانيين، مع ذلك، عن المعنى الحقيقي باعتباره «محايداً» أسلوبياً، لكن كل الكلمات يمكن النظر إليها على أنها تتوافر على قيم تمايزية في سياقاتها المختلفة. وأن المعنى الحقيقي مقيد في كل الأحوال من المحتمل أن تكون مقتصرة على الشفرات المنطقية للرموز الرياضية، أو على الشفرات المنفعية من قبيل أضواء المرور.

■ حل العقدة (Dénouement)

يعتبر (حل العقدة) (Dénouement)، من «فك العقدة» (Unknotting) الفرنسية، مصطلحاً استعارياً في النقد الأدبي يحيل على حل حبكة مسرحية أو رواية. لقد اشتق من صورة أرسطو في شعرياته (Poetic) التي تصف الخيط المعقود وغير المعقود للخط السردي. بالنسبة لأرسطو يلي فك العقدة «تعقيد» العمل (Action) والذروة (Climax)، وتحمل العمل نحو النهاية. هنا، يمكن أن يكتمل الانتقام أخيراً، (الجريمة مفضوحة)، أو الزواج مخطط له... إلخ.

فالصورة غير المحلولة التي تثيرها الكلمة تصف بشكل ملائم حل القصة البوليسية، لكن، بمعنى آخر، حل العقدة (Dénouement) هو بقدر ما هو «ربط» فهو «فك» الأعمال (Actions)، مزودا بمعنى إغلاق (Closure): قارن الصورة الحقيقية للفصل الأخير من الحاجب (The Warden) لأنطوني ترولوب (Anthony Trol- lope):

Our Tale is Now Done, and it Only Remains To Us To Collect The Scattered Threads of Our Little Story, and to Tie Them in a Seemly Knot.

■ الاشتقاق (Derivation)

تم استعماله بشكل شائع في دراسة الكلمة لوصف السيرورة المنتجة والشائعة في توليد وحدات معجمية جديدة بإضافة لواحق (Affixes) ذات معنى أو صور



مربوطة بأسس كلمة موجودة سلفاً، أو بجدوع (Stems)، في البداية (سابقة) (Pre-fix) أو النهاية (لاحقة) (Suffix).

يُعرف، أيضاً، باعتباره إلصاقاً (Affixation) من طرف رونالد كويرك وآخرين (Randolph Quirk et al.) (1985) الذي يفضل الحفاظ على اشتقاق (Deriva-tion) كمصطلح عام ليشمل كل منهجيات إبداع الكلمة.

تم استعمال اللواحق (Affixes) الفرنسية واللاتينية واليونانية وتكييفها بشكل حر في الإنجليزية منذ العصور الوسطى (re -in, -ize, -action... إلخ)، بالإضافة إلى اللواحق (الجرمانية) الفطرية : (un-, -ness, -y... إلخ).

تقتضي بعض الاشتقاقات تغييراً في طبقة الكلمة، أو أجزاء الكلام، مثلاً، أفعال (Verbs) مشتقة من صفات (Adjectives) في (Enrich). ومثل أنماط الاشتقاق هذه، وأخرى، كانت سمة شائعة في الأدب الشعري من القرن السادس عشر إلى التاسع عشر: Enghosted، وAbrim من قصائد توماس هاردي، مثلاً. لكن الاشتقاق يوجد في عدد من السجلات: أسماء العلامات التجارية : (Kleen-ex، و Tippex، و Oxo، وBrillo... إلخ)، أسماء المحلات التجارية (Cafeteria و Washeteria). وفي الصحافة والإعلام: (Eurojargon، وEurocrat، وTelethon، وJogathon، وKissagram، وSantagram... إلخ)، وفي العلم (Nitrate، و-Car bohydrate... إلخ). وبالفعل، من الصعب تصور أي مجال من معجم الإنجليزية لا توجد فيه مشتقات.

■ المحدد (Determiner)

يشمل مصطلح محدد في عدد من الأنحاء الحديثة طبقة مغلقة من الوحدات النحوية في مجموعة اسمية (Nominal Group) أو مركب اسمي، بما فيها الأدوات (Articles) والإشاريات (Demonstratives) (مثلاً: The، وa، وThis، وThat) التي «تحدد» أو تخصص مرجع الاسم. النعوت المعبرة عن الكمية (Some، وMuch، و-Ev ery... إلخ)، والملكية (My، وYour، وTheir... إلخ) تُصَنف، أيضاً، كمحددات. وإذا كانت الزمرة الاسمية تتضمن أيضاً صفة أو أكثر، فإن المحددات تسبقها. والمحددات نفسها يمكن أن تسبقها مجموعة صغيرة من الوحدات تسمى ما قبل المحددات (-Pre



رغم أن بعض الكتاب (مثلاً جيفري ليش، ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) قد حاولوا إقامة تمييز بين الانحراف (De- viation) والشذوذ (Deviance)، مفضلين انحراف (Deviance) بالمعنى الذي في **(1)** أدناه فإن المصطلحان يستعملان في الأغلب الأعم بشكل ترادفي (على الأقل في اللسانيات).

(1) تحيل انحراف (Deviation) بشكل مقيد، على التباين في التردد عن المعيار، أو عن المعدل الإحصائي. وقد يتوقف مثل هذا التباين على: **(أ)** تكسير قواعد البنية اللغوية العادية (سواء الصواتية أم النحوية، أم المعجمية أم الدلالية) ومن ثم يصبح غير مألوف من الناحية الإحصائية، أو **(ب)** فوق الاستعمال المفرط للقواعد العادية للاستعمال، ومن ثم يكون غير مألوف إحصائياً بالمعنى المفرط للتردد، ولذلك فإن جملة غير نحوية مثل: The Clock Elapsed Fat تكون منحرفة حسب **(أ)**، و The House That Jack Built مع (تكرار) جميلاتها (This Is The Dog <u>That</u> Wor- ried The Cat <u>That</u> Ate The Rate <u>That</u> Ate The Malt...) إلخ، تكون منحرفة وفق **(ب)**. كان ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1971) يسمي هذه المقولة بزوال الإعراب (Deflections).

(2) يصبح الانحراف الإحصائي، على نحو غير مفاجئ، بسهولة مرتبطاً بالنادر واللامتنبأ به، واللامتوقع، وباللامألوف.

لقد اقترن انحراف (Deviation) على نحو خاص باللغة الشعرية: تكون توقعاتنا وإجازتنا للنادر، في البنية والإدراكية (Conceptualizations)، عالية جداً (انظر، أيضاً، التسويغ الشعري (Poetic Licence). لكن الانحرافات الموسومة توجد، أيضاً، في لغة الإشهار كما في أدوات تشد العين والانتباه كـ: Beanz Meanz Heinz.

إن فكرة كون الشعر يخرق على نحو مميز، معايير اللغة اليومية، قد تم اقتراحه كثيراً من طرف مدرسة براغ (انظر، أيضاً، الصدارة (Foregrounding)). وكما تكشف عن ذلك المفردة المعيار (Norm)، فإن من المهم معرفة نوع المعيار الذي ينحرف إلى (Diverge). فالمعيار ذاته يعد بشكل كبير مفهوماً نسبياً. فجملة مثل (I Am Here Since Five Years) تعد منحرفةً نحوياً قياساً باللغة الإنجليزية برمتها،



بينما جميلة (I Ain't Done Nothing) تعد لانحوية فقط عندما يقاس الاستعمال اللهجي بالإنجليزية المعيارية. وبشكل مماثل فشطر شعري مثل (Irks Care The Crop-Full Bird?) (روبرت براونينغ: رابي بن إزرا (Rabbi Ben Ezra)) يعد شطراً منحرفاً بالنظر إلى «معايير» النثر.

(3) وهكذا، فتعريف الأسلوب نفسه باعتباره منحرفاً عن المعيار (الذي كان رائجاً في الستينات، وتم إحياؤه حديثاً) غير مرضٍ حقا، مادام هناك تعدد للمعايير بتعدد تنوعات اللغة غير الأدبية منها والأدبية. (وفضلاً عن ذلك فإن من المضلل أن التفكير في الأسلوب باعتباره «شاذاً» أساساً، أو أن الاستعمالات «العادية» تفتقد «للأسلوب». فاللغة التحاورية واليومية ينظر إليها دائماً في غالب الأحيان كمعيار، لكن ربما من الأفضل التفكير في «ميزان» أو «درجات» الانحراف/ الاعتيادية، وفي «مجموعة» معايير التي بموجبها نحكم، مثلاً، على انحرافات اللغة الشعرية.

(4) من الممكن، أيضاً، الجدل على أن كل النصوص، مهما كانت درجة الانحراف، تقيم معاييرها «الثانوية» الخاصة، أو تلك التي «من رتبة ثانية»، وأن بعض الأسلوبيين الأوائل حسب س. ر. ليفين (S. R. Livin) (1965) يميزون بين الانحراف الخارجي والانحراف الداخلي. يقيس الأول لغة النص في مقابل «المعايير» التي تكون خارجه. ويحيل الانحراف الداخلي على السمات داخل النص التي تختلف عن المتوقع، والتي يثبتها معيار النص ذاته: وهو ما يعرف أيضاً بالتوقع المُلْغى (De-feated Expectancy) جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969). في قصائد إ. إ. كيومينغز من الطبيعي، مثلاً، بالنسبة للغة منحرفة أن تكون عادية، وأن اللغة العادية تكون منحرفة، كما تبين هذه الأمثلة:

Light's Lives Lurch

A Once World Quickly From Rises

Army The Gradual of Unbeing (Fro

On Stiffening Greenly Air and To Ghosts go

Drift Slippery Hands Tease Slim Float Witter Faces)

Only Stand With Me, Love! Against These Its

Until You Are and Until I Am Dreams...



هنا تصبح الكلمات «Only Stand With Me Love!» في الصدارة (لغوياً وموضوعاً) بواسطة «اعتياديتها» الفعلية. ليس من السهل، مع ذلك، خصوصاً عبر القراءة الأولى، إقامة «معايير» لغوية لنصوص أخرى إلا بطريقة قاسية وسريعة. كثير من النصوص، خصوصاً الروايات، تعتمد على التنوع اللغوي وكذلك على التضاد الإشاري أو الدلالي (Counterpointing)، بجعل سمة واحدة في حالة تضاد مع أخرى.

■ التطور التاريخي ،اللسانيات التاريخية... إلخ. (Diachrony, Diachronic, Linguistics, etc.)

(1) الدياكرونية (Diachrony) منظورٌ تاريخيٌ لدراسة اللغة، كما تتغير عبر الزمن، في أصواتها وتركيبها ومفرداتها... إلخ. يمكننا أن نتتبع تطور الإنجليزية من القديم إلى الأوسط (القرن الحادي عشر)، إلى الحديث المبكر (القرن السادس عشر) إلى الإنجليزية الحديثة. تقابل الدياكرونية حسب فرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure) (1916)، التزامنية السانكرونية (Synchrony): دراسة اللغة كما كانت تؤدي وظائفها في مرحلة زمنية ما. تدين اللسانيات السانكرونية النسقية في أصولها إلى سوسور بشكل كبير (انظر، أيضاً، بنيوية ((Structuralism))، بينما يعد القرن التاسع عشر الفترة الكبرى للسانيات التاريخية الدياكرونية (Diachronic Linguistics) خصوصاً في الأصوات (Phonology).

لكن، كما أكد ذلك باستمرار رومان جاكوبسون، من المهم النظر إلى الاختلاف بكونه يتعلق بالمنظور، وليس ملازماً في اللغة نفسها. اللغة ليست أبداً ساكنةً: تقع التغيرات في النطق والمفردات على الخصوص تقع من جيل لآخر. من وقت لآخر هناك صيغ آيلة للزوال في الاستخدام مع الصور المستحدثة، رغم أن مجالات استعمالها قد تتفاوت.

الوعي بالتنوع الدْيَاكروني مهم بالنسبة لأَي لغوي يعمل على مظاهر الحقب المبكرة للإنجليزية، وبالنسبة لأي طالب للأدب القديم. فإذا كانت الإنجليزية القديمة يجب أن تُعَلم كـ «لغة أجنبية» فحتى لغة شكسبير تشكل مخاطر لغير الحذر في التركيب (Syntax) (Stand Not Upon The Order of Your Going) والمعنى (*Coast* «Region», *Perfection* «Performance»)... إلخ. وأي شخص يدرس



الإنجليزية القديمة يجب، أيضاً، أن يكون واعياً بالتنوعات السانكرونية في كل حقبة بقدر ما يكون الوضوح متاحاً: التنوعات الناتجة من سجلات مختلفة، ودرجات الشكلية (Formality)... إلخ.

(2) نجد المنظور الدياكروني في الأسلوبية (النصية) والنقد الأدبي كما في (الواقعية) واللسانيات. يمكن للعينات ذات النطاق الواسع المدعومة بالحاسوب الآن أن تساعد التحليل الأسلوبي وفقاً لأنماط النص انطلاقاً من حقب مختلفة. من المفيد دون شك معرفة شيء عن القيمة التي بواسطتها تم الحكم على النصوص، وحول توقعات القراء لتجنب سوء الفهم لإبراز تقديرنا للتقاليد غير المألوفة أو الأعراف (مثلاً، للمجاز القروسطوي، وللإنجليزية القديمة (OE) أو الأداء الشعري للقرن الثامن عشر)، (انظر، أيضاً، باتريك ستودر (Patrick Studer) (2008)).

قدم بعض النقاد الأوائل دراسة للتغيرات في الأسلوب الأدبي أو الجنس من حقبة لأخرى (مثلاً، جوزيفين ميلز (Josephine Miles) (1967)، حول اللغة الشعرية). لقد تتبع ر. و. شامبرز (R.W. Chambers) (1932)، استمرارية النثر الأخلاقي (الديني) من مرحلة الإنجليزية القديمة إلى عصر النهضة، وتتبع بيرنارد كروم (Ber-nard Groom) (1955) تقليد الأداء الشعري من شوسور حتى أوائل القرن العشرين. وكتاب أوروبيون أمثال ميخائيل باختين في الثلاثينات وفرانك أورباش (Frank Au-erbach) (1957) تبنوا مقاربة نظرية في عملهم المتعلق بتنميط الأساليب الأدبية في مختلف العصور: الشعريات الدياكرونية (Diachronic Peotics).

وبشكل حتمي، فإن أي دراسات تتعلق بتطور أدبي ولغوي مفترض يجب أن تُبسط. فقد يقدم الشعراء تقاليد أدبية مختلفة، رغم أنهم ينتمون إلى نفس الجيل (مثلاً شعراء العقود الأولى للقرن العشرين). وإن النزوعات قد تكون واضحة المعالم على الأخلاق. يجب على المرء أن يكون حذراً من ربط التيارات الأسلوبية بشكل ضيق بالحركات السياسية والاجتماعية للمرحلة (انظر ليو سبيتزر (Leo Spitzer) (1948)).

حول عصر غزارة وتحديث اللغة الشعرية الذي تلته المحافظة، (انظر، أيضاً، التلقائي (Automatization) واللاتلقائية ونزع الأتمتة (De-Automatization)).



■ لهجة، علم اللهجات (لهجيات) (Dialect, Dialectology)

(1) تحيل لهجة (Dialect) على تنوع (Variety) لغة مقترن بمجموعات فرعية للمستعملين: في مجال جغرافي (لهجة قروية (Rural Dialect). مثلاً، كورنوول (Cornwall)، وليسيسترشاير (Leicestershire)، ولهجة حضرية (Urban Dia-lect)، إذا كان الأمر يتعلق ببلدة أو مدينة، مثلاً، تينيسايد (Tyneside) وكوكني (Cockney)، أو مع مجموعة اجتماعية (لهجة طبقة (Class Dialect)) إذا اقترنت بأوضاع اجتماعية اقتصادية، مثلاً، طبقة العمال، ولهجة مهنية (Occupational Di-alect)، إذا اقترنت بمهنة أو تجارة، مثلاً، سائقو القطار، عاملو المناجم... إلخ). (انظر أيضاً لهجة اجتماعية (Sociolect)، عامية (Vernacular)).

بينما قد أبدت كثير من اللهجات علامات تسوية خلال القرن الأخير، وإن مئات من كلمات اللهجات المحلية قد اندثرت، لكن التنوعات الحضرية ظلت مميزة، إن لم تكن صعبة الوصف في غالب الأحيان. في بعض المجموعات، مثلاً، ترد عدد من التنوعات أجنبية وإنجليزية. الكلام يتفاوت هنا بين الناس أنفسهم، أكثر من الأقاليم أو القرى. إن دراسة اللهجات الحضرية قد تطورت نسبياً بشكل متأخر في اللسانيات الاجتماعية للقرن العشرين (مثلاً، في عمل وليام لابوفان (William Labovin) الموسوم بالولايات المتحدة الأمريكية (The USA)، وبيتر ترودجيل)، بينما علم اللهجات الإقليمي (Regional Dialectology)، المؤسس بشكل واسع على الرواة القرويين فقد تم تثبيته بشكل جيد لمدة قرن (مثلاً العمل في جامعة ليدز (Leeds) المرتبط بهارولد أورتون وآخرون (Harold Orton et al) (1962-1971)).

فمع كل لهجة ترتبط مجموعة مميزة من السمات النحوية و/ أو المعجمية، كما ترتبط بها، أيضاً، عادة نبرة مميزة أو تلفظ. وفي الواقع، قد يحتفظ عدد من المتكلمين المحليين فقط بنبرتهم، وإلا فإنهم يستعملون نَحْو (Grammar) ومفردات (Vo-cabulary) الإنجليزية المعيارية (Standard English). (انظر، أيضاً، تغيير شفري (Code-Switching)).

فالمصطلح كما استعمله اللسانيون لا يحمل معنى ضمني بأن لهجة واحدة هي أدنى من أخرى، أو أن واحدة منها أدنى من الإنجليزية المعيارية (أو فيما يتعلق بالتلفظ ، تلفظ مقبول (Received Pronunciation). أيضاً وكما كشف عن ذلك



عمل دينيس برستن (Dennis Preston) في علم اللهجات الإدراكي (Perceptual Dialectology) (مثلاً 1999) عدد من الناس يُقَيمون اللهجات والنبر (Accents) بمصطلحات انطباعية، وأنه في الأدب القديم والدراما تم استغلال التنوعات المحلية على الخصوص في معظم الأحيان في الحوار لإحداث تأثير هزلي أو اجتماعي، خصوصاً عندما تتلفظها شخصيات (الريفي المرتبك، العمال) ذات مرتبة أدنى في الوضع الاجتماعي (انظر، أيضاً، **(2)** تحته).

لقد ميز ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1978) بشكل شائع اللهجة من نوعية الصوت (Register) على أساس أن الأخير يتفاوت وفقا للاستعمال وليس المستعمل، ولذلك، فإن هناك إمكان اختيار (Choice) الصور، وليس ذلك مفتوحاً بالنسبة لمستعمل اللهجة. لكن هناك تداخل مهم بين الاثنين. الشائع هو التغيير الشفري (Code-Switching) أو التغيير اللهجي (Dialect Switching) الذي يرد من وضع إلى آخر (مثلاً، المنزل في مقابل مكان العمل).

أصبحت بعض اللهجات أو النبر (Accents) مرتبطة بنوعية الأصوات الخاصة: مثلاً التعليقات الرياضية (الريكبي – شمال إنجلترا، لعبة السهام – تيني سايد (Tyneside). بالنسبة للدتجيز (DJS) نوع النبر الخاص «الأطلنتية الوسطى» "Mid-Atlantic" تكون شائعة. اللهجة يمكن أن تبيع منتوجاً. فخردل كولمان (Colman)، المصنوع في النرويج، قد استعمل سلسلة لوحات إعلانات تحمل شعارات من قبيل: Thworbles! That There Colman's Is Meaner Than A Pike in Jam Jar.

(2) إن استعمال اللهجة في الأدب قد عُرِفَ أحياناً حسب جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) كانحراف لهجي (Dialectism Or Dialectal Deviation). ففي الرواية والدراما تستعمل اللهجة في كلام مباشر (Direct Speech) وفي حوار كأداة محاكية (Mimetic) للإشارة إلى الأصل وكأداة للتشخيص (Characterization). وفي غالب الأحيان وحده انتقاء السمات هو ما يتم استعماله (غالباً استعمال مفرط)، وسمات التركيب (Syntax) ومصطلحات خاصة، لفائدة المقروئية. يمكن لانحرافات التهجية والتلفظ أن تشير للنبر (Accent)، حتى لو بمعنى انطباعي فقط. ما ينتج من ذلك، مع ذلك، هو نوع من التحجر أو صورة اصطناعية: لهجة مرحلة (Stage Dialect)، مثلاً كخليط «جنوب – غرب» غير ناضج. (انظر أيضاً لهجة



مرئية (Eye-Dialect)). نمط آخر من التحريف يمكن أن ينتج عن «قمع لهجة» (Dialect Suppression). (ليش وشورت (Leech and Short) (2007)) لفائدة المقروئية مرة أخرى : الشخصيات الكبرى قد تكون لها لهجة مسوغة (مثلاً، **أوليفر تويست** (*Oliver Twist*) وآدم بيد (*Adam Bede*)، وكذلك بالنسبة للسارد، إذا لم تتم معاملته/ ها بأية طريقة موسومة، مثلاً كشخصية هزلية أو سوء تكيف اجتماعي.

بينما روائيون مثل د. و. لورنس (D.W. Lawrence) وإيميلي برونت (Emily Bronte) لديهم معرفة مباشرة باللهجات التي يمثلونها (نوتنغهام شير ووست ريدينغ ليوكشاير على التوالي)، فإن مؤلفين آخرين أمثال تشارلز ديكنز قد شعروا **بحرية تقليد أشكال الكلام لعدد من التنوعات، الاجتماعية والاقليمية.**

لقد تم استعمال لهجية (Dialectism) مثل إحياء المهجور (Archaism) أحياناً في الأداء الشعري (Poetic Diction) كأداة لإعلاء اللغة الشعرية: إنها تقترن بشكل خاص بالرعوية «Pastoral». على الرغم من إحياء الاهتمام بالاسكتلنديين في أواخر القرن العشرين، فإن الأدب في الجزر البريطانية منذ النهضة قد تمت كتابته في معظمه بالإنجليزية المعيارية، رغم أن اللهجة الشعرية على الخصوص ظلت مشهورة. في الفترة القروسطوية، وفي غياب تنوع أدبي محدد، ألف الكتاب بلهجة مجالهم الخاص. ولذلك، فإن اللهجية (Dialectism) كأداة أدبية كانت موجودة لكن قليلة الاستغلال.

(3) الصفة المشتقة من لهجة (Dialect) هي لهجي (Dialectal)، ولا ينبغي أن تلتبس مع ديالكتيكي (الاسم) (Dialectic(s)) وديالكتيكي (صفة) (Dialectical). انظر حوار (Dialogue) في أدناه.

■ حوار، حواري... إلخ. (Dialogue, Dialogic (al), etc.)

(1) في الاستعمال العادي من الملائم أن نفكر في (أ) الحوار نوع من التفاعل الحواري أو خطاب (Discourse)، جدي أكثر منه لغو، يستلزم تبادلاً لوجهات النظر. (ولذلك، فإن وزراء الخارجية، مثلاً، يقال دائماً إنهم مشغولون في «حوار» مع بعضهم بعضاً). من الملائم، أيضاً، أن نفكر أن هناك فقط مشارِكَيْن اثنين، وربما في ظل انطباع (خاطئ) من أن المقطع الأول من الكلمة مشتق من سابقة يونانية



تعني «اثنين». لكن الكلمة مشتقة الآن من اليونانية «يتحدث» "To Converse". فبينما مشاركان اثنان، المخاطِب والمخاطَب، يبدو أنهما يشكلان وضعاً اعتيادياً (Ca-nonical). فإن أي عدد من الناس يمكن أن يشارك (مثلاً في الحفلات، و المجالس الإدارية... إلخ). ومصطلح حوار ثنائي (Duologue) مع ذلك تم استعماله أحياناً عندما يكون مساهمان مشتركان. (مثلاً أندرو كينيدي (Andrew Kennedy) (1983)). (انظر، أيضاً، تبادل (Exchange)).

يجب تمييز حوار من حوار داخلي (Monologue): كلام متكلم مفرد لا يتوقع جواباً من متكلم آخر. إذاعة الأخبار التلفزية قد وجهت بعض الحوارات الداخلية نحو حوارات ضمنية : مقدمو الأخبار (Newsreaders) سيوقفون البث ب Its Goodnight From Me. Now Here's The News From Where You Are.

رغم أن الحوارات تعد شفوية عادة، فمن المحتمل ربما التفكير في تبادل الرسائل، مثلاً، كنوع من الحوار، أو ملءاستمارات رسمية واستبيانات.

(2) في الأدب، يصف حوار إعادة إنتاج تحاورات جدية ظاهرياً، نوعاً يرجع إلى حوارات أفلاطون (Plato's Dialogues) (القرن الرابع قبل الميلاد)، بأسئلتها وأجوبتها. وتعد مقالة **الشعر الدرامي** (*Essay of Dramatic Poesy*) درايدن مثالاً إنجليزياً. فمثل هذه الحوارات تبين المنهجية الفلسفية القديمة للجدل المنطقي المعروف بالديالكتيك («عبر» (Across) في اليونانية، و«قراءة» (Reading) في اللاتينية).

(3) وبشكل أكثر شيوعاً، يصف حوار كل الكلام الموجود في السرديات (Nar-ratives) في وصف الشخصية، والتبادلات التي تهم الدراما.

تمثيل الكلام في الرواية هو دائماً مباشرٌ ومحاكٍ للحوار الحقيقي، لكن أنماطاً أخرى من التمثيل يتم استعمالها مع درجات مختلفة للمباشرية (Directeness). لكن حتى الكلام المباشر، ينظر إلى طبيعة (الوسط (Medium))، الذي يقدم صيغة «محررة» (Edited) أو «مؤسلَبة» (Stylized)، لما ينبغي أن يكون عليه الحوار الفعلي في الحياة الحقيقية، وفي كل الحالات، يكون تابعا كالحوار الدرامي، لبنية وموضوع العمل برمته. وفضلاً عن ذلك، وعلى عكس حوار الحياة الواقعية، يتم تصميمه



«ليسمع مصادفة» من قبل القارئ أو الجمهور.

كذلك حوار الدراما، الذي يرتقب أن ينجز شفوياً، يتوافر على بعض تردد وهفوات الكلام الطبيعي. في الدراما الشعرية بالفعل عند شكسبير مثلاً، الإيقاعات هي للبيت الشعري وليس للتحاور. ويقدم الحوار المتناوب (البارع) (Stichomy-thia) نمطاً شكلياً موسوماً للحوار الدرامي.

لقد كان أرسطو أول من شدد على أهمية الحوار في المسرح: الحدث الكلامي بالإضافة إلى خلق الحبكة. الحوار ضرورة مفترضة في المسرح، على الأقل في التقليد الغربي السائد، وهو اختياري في القصة. (انظر، أيضاً، فيمالا هيرمان (Vimala Her-man) (1995)).

(4) يتم استعمال الحوار ومكوناته من قبيل حواري (Dialogic)، وحوارية (Dialogization)، وDialogism) بأوسع ما يمكن من طرف اللغوي والفيلسوف ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) وجماعته (1920) (في العشرينات وما بعدها). وما أصبح يعرف بمبدأ الحوارية (Dialogical Principle) الذي يوضح كثيراً عن فلسفة اللغة لدى باختين. ولذلك فإن فكرة المتكلم الفرد هي خيال حقاً. كل قول، كل جملة (وحتى المونولوج) يوجه دينامياً نحو جواب متضمن متوقع، يكون في «حوار» مع أقوال سبق خلقها، وأيضاً في تفاعل مع الوضع الاجتماعي من حوله. (انظر أيضاً مخاطبية (Addressivity)). في الرواية، هناك نوع من الحوارية (Dia-logization) تشكل خاصيتها الأساسية: تعالق الأساليب الإجتماعية والأصوات (Voices) (الشخصيات والسارد مثلاً). (انظر، أيضاً، لا تجانس لغوي (Hetero-glossia)، وتناص (Intertextuality)، وتعدد الأصوات (Polyphony)).

■ البيان، تنسيق الألفاظ (Diction)

مصطلح أدبي يحيل على معجم (Lexis) أو مفردات، يستعمل أساساً في مناقشة الأسلوب، ليفيد:

(1) كل الوحدات المعجمية في نص ما أو كما يستعمله المؤلف. مثلاً، أداء سونتيات شكسبير، «أداء مِلتون»... إلخ.

(2) وبشكل أكثر خصوصية، النماذج المميزة أو اللهجية الفردية (Idiolec-



tal) في معجم نص أو أثر: وهكذا فأداء سونيتات شكسبير قد تختلف عن أداء تراجيدياته... إلخ.

(3) وبشكل أكثر عمومية، في (عبارة البيان الشعري) (Poetic Diction)، يعني (مخزون) المفردات والأسلوب المميز (Phraseology) للشعر.

■ سَرْد، سَرْدِي(*) **(Diegesis, Diegetic)**

إن السرد (Diegesis) مصطلح بلاغي مستمد من أفلاطون وأرسطو، وقد تم إحياؤه في نظرية الرواية بتأثير من عمل جيرار جينيت (Gérard Genette) (مثلاً 1972).

(1) رغم أن الكلمة تعني «سردي» (Narrative) في اليونانية، فإن اهتمام أفلاطون في الجمهورية (*The Republic BK. III*) هو باللغة الشعرية، وبطريقة السرد: سواء القول (Telling) (الشاعر كسارد)، أي سرد (Diagesis)، أم بالعَرض (Showing) (فإن صوت الشخص لشخصية أخرى لكلام آخر، أي المحاكاة (Mi-mesis). يكون الحوار الدرامي بوضوح محاكياً بهذا المعنى، والملحمة هي في نفس الوقت سردية (Diegetic) ومحاكية، والرواية في المقام الأول سردية (Diegetic).

حافظ أرسطو في شعرياته (Poetics) على التمييز بين السرد الخالص أو السرد (Diegesis) والتمثيل «المباشر»، لكنه ينظر إليهما معاً كنوعين للمحاكاة. يناقش نقاد السرد المعاصرون على أن هناك درجات في المباشرية (Directness) لأن صيغ السرد تهرب من سلطة البيان السردي المتحكم (Authority of Controlling Narratori-al of Report) (الموجز السردي (Diegesis Summary))، عبر صيغ «غير مباشرة» (مثلاً، الكلام غير المباشر) نحو أشكال الكلام المباشر والكلام المباشر الحر (Free Direct Speech)... إلخ. (انظر براين مكهيل (Brian Mchale) (1978)). من الممكن مناقشة أن المحاكاة هي نوع من السرد (Diegesis) لأن السارد «ضمني» كما يمكنه بوضوح أن يزود المعنى النهائي (Tagging) (قال... إلخ).

(2) وكما لاحظت ذلك سوزان لانسر (Suzanne Lanser) (1981) يقرن التمييز بمفاهيم وجهة النظر (Point of View) أو بالمنظور (Perspective): يقود

(*) جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب (الدار البيضاء: دار توبقال، 1986) (المترجم).



السرد (Diegesis) نحو الإيجاز، ويبتعد عن الحدث. إنه بالتدقيق هو المظهر الذي يخبر عن استعمال جينيت للمفهوم: السرد (Diegesis) باعتباره منهجية سردية. وبالإضافة إلى ذلك، ففي عمل كل واحد قد تكون هناك عدد من المستويات السردية (Diegetic)، تناسب السرديات داخل السرديات.

في عمل جينيت، يُنتج سردي (Diegetic) مصطلحات جديدة، مثل سردي غير متجانس (Heterodiegetic) بالنسبة لسرد يقال على لسان الشخص الثالث (He, She)، وكذلك سردي ذاتي (Autodiegetic) بالنسبة لسرد الشخص الأول (I). (انظر، أيضاً، سردي خارجي (Extradiegetic)).

■ الاختلاف، الفَرْق، الفارق (Différance, Difference)

الاختلاف (Différance) مصطلح قام الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا بتوليده، وهو يعكس مظهراً مركزياً إن لم يكن معقداً من نظريته التفكيكية (Deconstruction Theory). وقد تم استعمال المصطلح بكثير من الفروق التي تتعلق بشكل واسع بدمج معاني الكلمة. فالتهجية (بـ (a) في المقطع الأخير وليس (e) المتوقعة في الفرنسية، كما في الإنجليزية) كانت تفيد إثارة المعنيين العاديين بشكل ملتبس «لفرق» ("Difference") أو «تمايزة» (Differentiation)، وكذلك تأجيل (Deferral).

وبالنسبة لمعنى فرق (Difference) فقد كان ديريدا مدين للمبدأ البنيوي المرتبط بفرديناند دو سوسور، من كون اللغة هي حقا شبكة اقتصادية من الفروقات (Differences). وأن الفرق، وليس موضوعا ما في العالم الخارجي، يحدد المعنى. الفرق في الدلالة بين الكلمتين (Pig) و(Fig) مثلاً، المستعملتين من قبل أليس (Alice) وشيشير (Cheshire) في **أليس في أرض العجائب** للويس كارول يتوقف على المستوى اللغوي عند اختلاف بسيط للصوت (صوتية (Phoneme)).

يؤكد ديريدا أن ما يظهر هنا على أنه تقابل مثنوي بين ما هو حاضر (النطق ب /p/ في Pig) وبين ما هو غائب (أي ما هو ليس كذلك) ليس بالفعل كذلك: ليس سهلاً أن /p/ يمكن تعويضها بعدد من الصوتيات المختلفة في الإنجليزية (/d/, /b/, /w/... إلخ)، بل كونها تحمل (أثاراً) لما هو غير مقول: الفرق ليس حاضراً ولا غائباً.

بالنسبة لديريدا أي نوع من الهوية، وأي نوع من الدلالة، يتوقف على سلوك الفروقات التي لا تختلف فقط بل تؤجل (Defer). التأجيل هو الاستقرار الدلالي الذي



يأتي من المعنى المؤخر أو المؤجل. فمعنى الكلمة (Pig) مثلاً يتوقف ليس على التقابلات الفونيمية فقط بل على كامل سلسلة التقابلات أو الاختيارات التي تمت إقامتها (Pig في مقابل Hog، وBear، وPig في مقابل Dog، وCat... إلخ) التي هي مهمة لأنها متمايزة نسقياً، لكن هذه التقابلات نفسها تعد دلائل (Signs)، ورموزاً لغوية، وليست موضوعاتٍ واقعيةً. نظرياً، سلسلة أو سيرورة الدلالة هي مع ذلك لا نهائية (احتمالاً).

في تخيل (Imagery) ورمزية (Symbolism) الأدب، خصوصاً الشعر، النصوص قد تعني لنا حقاً شيئاً نتحسس لا محدود من الدلالة لكن في الخطاب العادي، كما أشار إلى ذلك جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983)، تلغي الوظيفية الواقعية للتواصل بوضوح عمل الفروقات.

■ الازدواجية اللغوية (Diglossia)

(1) مصطلح ولده تشارلز فيرغسون (Charles Ferguson) (1959) للإحالة على ثنائية لهجية (Bidialectal) أو وضعية متعددة لهجياً في بعض المجموعات اللغوية.

نموذجياً، بعض الوظائف الاجتماعية المميزة يتم اعتبارها مناسبة (Appropri- ate) للهجات مختلفة، وأصبحت مقياساً، ومجمعة بشكل واسع تحت رسمي (For- mal) أو عالٍ (High) ولا رسمي أو منخفض (Low). التنوع (Variety) العالي هو دائماً لهجة معيارية (مكتوبة)، مستعملة في التعليم والحكومة والدين والأدب الجدي... إلخ. مثلاً العربية الكلاسيكية والدارجة العربية المصرية في مصر، والألمانية العالية والألمانية السويسرية في سويسرا. يقع التغيير الشفري (Code-Switching) بواسطة المتكلمين بانتظام بين مختلف التنوعات.

(2) تم توسيع المصطلح ليشمل التنوع الوظيفي المقارن بين اللغات في مجموعة ما: مثلاً، الإنجليزية وبيدجين هاواي، والإسبانية وكواراني (Guarani) في البراغواي.

في أوروبا القروسطوية ما كان يرى على أنه ازدواجية لغوية ثقافية (Cultural Diglossia) (والتر أونغ (Walter Ong) (1984)) كان موجوداً سلفاً: تستعمل اللاتينية في التعليم والدين والأدب الجدي، وبين مستعملي الأدب الشفوي والشعبي وفي الكلام اليومي.

(3) بعض السوسيولوجيين (أمثال جيليان سانكوف (Gillian Sankoff)



(1972)) قد استعمل المصطلح بشكل مشابه للتغيير الشفري الوضعي لنوع أقل تأسيساً، بتغييرات في درجات الشكلية (Formality) بالنسبة لاستعمالات لغوية (Registers) مختلفة داخل نفس التنوع (Variety). ورغم أن هذا يضعف حقا نفعية المفهوم، فإن تغيير الأسلوب (Style – Switching) في الكتابة والكلام، في الأدب الجدي والهزلي... إلخ، يمكن أن ينظر إليه بشكل جلي على أنه مرتبط بالتغيير الشفري الازدواجي اللغوي. يفضل ديك هودسن (Dick Hudson) (1996) أن يسمي هذا بالازدواجية اللهجية الاجتماعية (Social Dialectia).

ومع ذلك، فمصطلحات عالٍ (High) ومنخفضٍ (Low) قد تم نقدها (انظر روجر فولر وآخرون (.Roger Fowler et al) (1979) على أساس أنها تقوي مفاهيم التفوق والدونية. (انظر، أيضاً، ثقافة (Culture)). ورغم أن اللهجة (المعيارية لها) قيمة اعتبارية، فإن اللهجة المنافسة ليست دائماً لهجة موسومة بالازدراء (Stigma-tized) في محيط استعمالها.

■ المفعول به، المفعول (Direct Object)

شائع في النحو لوصف المركب الاسمي الذي يلي عادة الفاعل النحوي والفعل، الذي يحيل على ذات «متأثرة» مباشرة بالعمل المشار إليه في الجميلة أو الجملة.

فإذا كان المركب الاسمي ضميراً شخصياً (Personal Pronoun)، فإنه يوسم بحالة (إعراب) النصب (Objective Case)، مثلاً: I Like <u>Him</u> و He Likes Me.

يُمَيز المفعول به (Direct Object) دائماً من المفعول غير المباشر (Indirect Object)، وهو عنصر اسمي مشابه يرد في الخبر (Predicate)، ولكن يحيل دلالياً على متلقٍ أو «مستفيد» (حي) (Animate) من العمل، إذا كان الأمر يتطلب ذلك. ففي الأمثلة أعلاه ليس هناك مفعولات غير مباشرة، لكن في:

I Gave Him (<u>IO</u>) A Porshe (<u>do</u>) For Christmas, He Gave Me (<u>IO</u>) A Box of Chocolates.

يسبق المفعول غير المباشر المفعول المباشر.

في بعض الأنحاء، خصوصاً في النحو النسقي (Systemic Grammar)، النوعان معاً من المفعول منضمان تحت التكملة (Complement).



في الجمل المبنية لغير الفاعل (Passive Sentences)، تم النظر إلى الفاعل باعتباره مفعول بنية عميقة لبناء مبني للمعلوم (Active Construction) متكافئ:

The Tiddlywinks World Championship Match Was Won By Cambridge University.

Cambridge University Won The Tiddlywinks World Champion Match.

التركيز على المفعول به يمكن أن ينجز بالتنوع في رتبة الكلمة (Word Order) أو بالتقديم (Fronting)، وهو أمرٌ شائعٌ بشكل خاص في اللغة الشعرية، بالإضافة إلى التوكيدي والانفعالي:

Strange Fits of Passion Have I Known (Wordsworth: *Lucy Poems*) (DO, V, S, V)

وردزوورث: **قصائد لوسي**.

That Remark I Refuse To Consider (DO, S. VP).

الأفعال التي يليها المفعول به هي أفعال متعدية (Transitive Verbs).

■ المباشر: الكلام،الفكر (Direct: Speech, Thought)

(1) الكلام المباشر (Direct Speech) هو أحد المنهجيات الأكثر شيوعاً لتمثيل الكلام (Speech) في الكتابة، خصوصاً الخيال (Fiction)، ولكن أيضاً الصحافة. لقد تم افتراض بشكل عادي أن الكاتب مطالب بتمثيل الكلمات الواقعية للمتكلم داخل علامات الاقتباس التي هي، أيضاً، في حد ذاتها موسومة بشكل صريح بواسطة جملة ناقلة (Reporting) مصاحبة أو علامة (Tag). وهذا، يسبق الجملة غير المباشرة. ويتضمن إحالة إلى المتكلم، وفعل الكلام (Speech Act) من قبيل: Say، و State، وReply، وShout... إلخ. مثلاً: She Said: "I Have Some Surprising News For You. خطاطياً (Graphemically)، من المتفق عليه فصل الجملتين معا بنقطة أو نقطتين ووسم الكلمة «المقتبسة» بحرف استهلالي.

ومع ذلك، وما دامت العلامات (Tags) على الخصوص في الكتابة الخيالية، أيضاً تتضمن دائماً معلومة حول الكيفية التي بواسطتها يفترض أن يلفظ بها الكلام (She Giggled/ Whispered/ Said in an Irish Accent)... إلخ فإنها تؤكد



الإحساس الإجمالي من أن الكلام المباشر، رغم أنه «مباشر»، هو تقريب فحسب للغة المنطوقة الفعلية في الوسط المكتوب.

يحاول بعض الكتاب، مع ذلك، وسم التلفظ اللهجي (Dialectal) واللهجي الفردي (Idiolectal) باستعمال انحرافات الترقيم والتهجية: مثلاً، تشارلز ديكنز بالنسبة لسام ويلر (Sam Weller) في أوراق ما بعد الوفاة **لأوراق بيكويك**: Wery Glade To See You, Indeed, and Hope Our Acquaintance May be a Long' Un, as The Gent'l M'n, Said To The Fi' Pun' Note ...

الكلام المباشر هو بالتأكيد أكثر تعبيرية (Expressive) من الكلام غير المباشر، ما دام يقبل التعجب (Exclamations)، ومصطلحات المخاطبة، والتعجب (Interjec-tions)... إلخ، التي هي محذوفة هناك:

"Oh Peter! She Exclaimed, "What a Lovely Surprise!"

* She Exclaimed That Oh Peter What a Lovely Surprise.

الكلام المباشر لا يجعل طبيعة الكلام نفسه واجهات فقط، بل له قيمة صادقة: سواء في النقل الصحفي للوقائع البرلمانية في العالم الواقعي، أم العالم التخيلي للرواية. وإذاً عبر نوع من المشابهة الأيقونية (Iconic) يمكن للكلام المباشر أن يبدو «مباشراً» (أي صادقاً، وصريحاً) والكلام غير المباشر «غير مباشر» (ملتبس، وكاذب)، والتعارض المستغل في الصفحة المطبوعة في تمثيل الحوار. ولذلك، فقد لاحظ ميخائيل غريغوري (Michael Gregory) (1965) كيف أنه في **حكاية مدينتين** لديكنز، لوسي (Lucy) ودكتور مانيت (Dr. Manette) «مسموح لهما بالحديث إلى نفسيهما»، بينما الشاهدان بارساد (Barsad) وكلي (Cly)، مثلاً، أسندت إليهما صيغتان غير مباشرتين.

وبشكل مشوق، في عناوين الصحف الشعبية، حيث الأسلوب المباشر يرد دائماً كجهاز لإثارة الانتباه، يتم خرق ضرورة تسجيل الكلمات الأصلية أو المضبوطة ومضمون الخطاب السابق (Anterior Discourse) أحياناً (انظر مايك شورت (Mick Short) (1988)). وحتى هانسارد (Hansard) التسجيل الرسمي للبرلمان البريطاني، ليس تسجيلاً حرفياً (ستيف سليمبروك (Stef Slembrouk) (1992)). ربما الاستعمال الشعبي الحالي لأبنية (I'm /She's Like)... إلخ، في تحاور الشباب لنقل كلمات النفس أو الآخرين (I'm Like Oh My God) تشهد على ترخيص ما



في تمثيل وَفِي (انظر، أيضاً، علامة (Tag)، انظر كذلك مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993)، ومير ستينبرغ (Meir Steinberg) (1982)، حول مغالطة الخطاب المباشر (Direct Discourse Fallacy).

(2) بالقياس مع كلام مباشر، كان فكر مباشر مقولة اقترحها جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (1981)، رغم أن آخرين قد افترضوا أن تكون دون الكلام المباشر نفسه، أو أسلوب/ خطاب مباشر (مثلاً براين مكهيل (Brian Mchale) (1978)).

من حيث الشكل، يمكن النظر لكلام مباشر وفكر مباشر على أنهما متماثلان، باستثناء أن الفعل في الجملة الناقلة يشير إلى نشاط ذهني، غير شفوي (Think، و-Ponder، وWonder... إلخ): مثلاً، (Is There Life on Mars? She Wondered).

وبالفعل فكلام مباشر نفسه يمثل الفكر، بقدر ما يفترض الكلام نفسه أن يكون نتيجة لنشاط ذهني. وهناك أوقات حيث «نفكر بصوتٍ عالٍ»: الذي يتم استغلاله، اتفاقاً، في خطاب النفس (Soliloquy). وبشكل مقلوب يوصف الفكر دائماً «ككلام داخلي».

وظيفياً، كذلك، هناك تمييزٌ أساسيٌ يمكن إقامته بين ما يُتلفظ به وما يُفكر فيه. بالنسبة لتمثيل الأفكار فهو أداة أدبية، مميزة للرواية، عكس استعمالات أخرى. والسارد الكلي المعرفة (Omniscient Narrator) لديه ولوج «مفضل» وملائم لعقول الشخصيات، غير قابل للتصديق في الحياة الواقعية باستثناء في توارد الأفكار (التخاطر). وبالإضافة إلى ذلك ما يبدو في علامات الاقتباس لا يمكن أن يكون تمثيلاً «مضبوطاً» لسيرورات الفكر الفعلي، ما دامت هناك مستويات مختلفة من التصورية (Conceptualization) والعقلنة، حيث يؤدي التخيل (Imagery) كما اللغة دوراً ما.

(انظر، أيضاً، فكر/ كلام مباشر حر (Free Direct Speech/ Thought)، وفكر/ كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech/ Thought)، وفكر/ كلام غير مباشر (Indirect Speech/ Thought)).

■ فعل كلام مباشر **(Direct Speech Act)**

(انظر الفعل الإنجازي، (Performative Verb) ونظرية فعل الكلام (Speech Act Theory).



■ الخطاب (Discours)

أحد مصطلحين (انظر، أيضاً، حكاية (Histoire)) الذي أدخله إيميل بنفينست (Émile Benveniste) (1966) في اللسانيات الفرنسية ونظرية الأدب، والذي يستعمل دائماً غير مترجم في النظرية البريطانية والأميركية. وهذا مستحسن ما دامت الترجمة الحرفية ب (Discourse) و(Story) تضيف حمولةً دلاليةً زائدةً لهذه المصطلحات المتعددة المتكافئات سلفاً (خصوصاً (Discourse)).

(1) يميز بنفينيست نفسه بين نموذجين من الكلام: حكاية (Histoire)، الصيغة «الموضوعية» التي تهتم بسرد الأحداث في الماضي، وخطاب (Discours)، الصيغة «الذاتية» التي تبرز الوقت الحاضر، مشيرة إلى فعل التلفظ (Énonciation) والمخاطِب (Addresser) (أنا) والمخاطَب (Addressee) (أنت) ووضعهما (Situation): مشابه بطريقة ما للتمييز الكلاسيكي بين المحاكاة (Memesis) والسرد (Diegesis)، «عرض»، و«قَوْل» (Telling).

المشكل هو أن هاتين الصيغتين تظهران بصعوبة في حالتهما «الخالصة»: الرواية المحكية في الشخص الثالث قد تظهر جيداً إلا أنها تكون في صيغة محايدة أو مجهولة للحكاية (Histoire)، والتحاور في صيغة الخطاب (Discours). لكن كثيراً من التحاورات تروي الأحداث أو الحكايات، وإن كثير من الروايات ذات الشخص الثالث (مثلاً طوم جونز (*Tom Jones*) لهنري فيلدنغ) لها إطار خطاب مميز يقتضي مؤلفاً ضمنياً وقارئاً ضمنياً.

(2) نقاد آخرون، إذن (مثلاً تودورف، وجينيت، وغريماس قد فضلوا التفكير في المستويات أكثر من الصيغ أو الطبقات: ولذلك، فمستوى الشكل (Form) يتناسب بشكل تام بالخطاب (Discours)، والمضمون (Content) بالحكاية (Histoire) (انظر، أيضاً، بنية سطحية في مقابل بنية عميقة). لا يتضمن الخطاب فقط الصيغة السردية، لكن أيضاً النغم (Tone)، ووجهة النظر (Point of View)، وترتيب الأحداث وتحقيق العلاقات الواسعة بين المؤلف الضمني والقارئ. (انظر، أيضاً، قصة (Fabula) في مقابل حكاية (Sjužet)، وحبكة، وحكاية (Récit)).



■ **الخطاب: تحليل الخطاب، خطاب، نوع الخطاب، مؤشر الخطاب واسم خطاب.. إلخ.** **(Discourse: Discourse Analysis, Discourse Stylistics, Discourse Genre, Discourse Marker, etc.)**

يعد الخطاب (Discourse) واحداً من أكثر المصطلحات التي تم استعمالها بكثرة وإفراط في كثير من فروع اللسانيات، والأسلوبية والنظرية الثقافية والنقدية. يبدو عموماً أنه استعمل لكل معاني اللغة التي بعبارة الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) تشدد على معايشتها الملموسة تماماً (1981). مصطلح «لغة» نفسه تم توجيهه أكثر نحو النظام اللغوي. الخطاب تم استعماله أيضاً بمزيد من المعاني المتفاعلة (Inter) Active.

(1) يبدو أن استعمالاته التقنية ليس لها في الواقع علاقة بالمعاني المسجلة في **معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*)، مثلاً: تحديدا «البحث» المكتوب الشكلي، أو «أطروحة» أو بطريقة مهجورة (Archaically) «حديث» أو «تحاور» ماعدا بقدر ما تستطيع كل هذه أن تتضمن. وبالفعل، التشديد الحالي هو على اللغة الشفوية منه على اللغة المكتوبة، يحيا تحت مظهر جديد، المعنى «المهجور». وبقدر ما تتضمن «بحث» أو «تحاور» أكثر من جملة واحدة أو كلام، فإن ذلك يكون مهماً أيضاً بالنسبة للاستعمالات التقنية لخطاب (Discourse).

(2) أحد المعاني البارزة والمدركة، التي حقا لا يوجد لها مكافيء مباشر آخر، تشمل كل مظاهر التواصل تلك التي تتضمن ليس فقط رسالة (Message) أو نصاً (Text) ولكن أيضاً مخاطِباً ومخاطَباً وسياق الحال المباشر لهما: ما أسماه مايك شورت (Mick Short) (1996) بهندسة الخطاب (Discourse Architecture). يشدد كل من ليش وشورت (Leech and Short) (2007) على طبيعة البيشخصية والتعاملية، وكذلك هدفها الاجتماعي. يحيل الخطاب مع ذلك ليس فقط على التحاور العادي وسياقه، ولكن، أيضاً، على التواصل المكتوب بين الكاتب والقارئ: ومن تم مصطلحات من قبيل خطاب أدبي، ودرامي، أو خطاب سردي، وعالم الخطاب (Discourse World) ... إلخ.

وبهذا المعنى فهو يتكافئ والمصطلح الفرنسي خطاب (Discours) (انظر المعنى (2) على الخصوص)، وقد تم استعماله بهذا المعنى من طرف سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978) مثلاً.



كما في خطاب الرواية يمكن لخطابات أخرى أن تدمج (Embedded): مثلاً: حوار (Dialogue). الرواية، مثل القصيدة يمكن أن تستخدم في خطاب، أو أن تكون جزءاً من خطاب أوسع، متضمنة نصوصاً أخرى في التقليد. (انظر تناص (Intertextuality)).

(3) وخارج المعنى في **(2)** أعلاه ظهر في سنوات الثمانينات مصطلح أسلوبية الخطاب (Discourse Stylistics)، الذي اشتهر في التسعينات عبر العنوان الفرعي لعمل رونالد كارتر وبول سيمبسون (Ronald Carter and Paul Simpson) (1989) واسماً اتجاهاً جديداً في الأسلوبية بعيداً عن التحليل الشكلي نحو المقاربات المعتمدة على السياق والموجهة نحو الخطاب، بما فيها السوسيولسانيات والواقعية والنسوية (Feminist).

(4) وبالتشديد على الاتصال في الكلام أو الكتابة يتم استعماله في غالب الأحيان كبديل لتنوع (Variety) أو استعمال لغوي خاص (Register): خطاب أدبي في مقابل خطاب غير أدبي، ودرامي، وفلسفي... إلخ. ومصطلحات نمط/ جنس خطاب (Discourse Genre/ Type) هي الآن مستعملة بشكل شائع عوضا عن شكل لغوي مثلاً. (انظر، أيضاً، حدث كلامي (Speech Event)).

وخارج عمل جون سواليس (John Swales) حول تحليل النوع (Genre Analy-sis) (مثلاً 1990) ظهر مصطلح خطاب الجالية (Discourse Community)، بالقياس مع مصطلح جالية لغوية (Speech Community)، للإحالة على الشبكات الاجتماعية، والبلاغية للناس المندرجين كلهم في نفس المهنة التواصلية والموحدين بنفس الأهداف الشعبية العامة، وخبرة الخطاب، والألفة مع الأجناس المتصلة الضرورية لمواصلة أهدافهم... إلخ. المسألة قابلة للجدل، مع ذلك، فيما إذا كانت الجامعة مثلاً، يمكن أن ينظر إليها كواحدة مثل خطاب الجالية أو أكثر، متضمنة للإداريين والأكاديميين والمكتبيين والطلبة... إلخ. (انظر، أيضاً، جماعة تطبيق (Community of Practice).

(5) بالتشديد على التواصل أو على صيغة من التواصل، فإنه يستعمل أحياناً في مناقشات خطاب الرواية للإحالة على تمثيل الكلام والفكر، ومن ثم مصطلحات مثل خطاب مباشر حر، وخطاب غير مباشر حر.

(6) يستعمل خطاب (Discourse) بشكل شائع في اللسانيات ونظرية الأدب بمعنى أكثر عمومية بعد العمل المبكر للمؤرخ الفرنسي ميشال فوكو. الخطاب (Dis-cours) بـ "D" الاستهلالية ينقل قيماً اجتماعيةً ومؤسسةً أو أيديولوجيات، ويخلقها أيضاً. لهذا السبب يكون مفتوحاً على السؤال والتداخل. وهكذا، يمكن أن نتحدث عن



خطاب الحكم الجمهوري الأميركي وعن التابلويد وعن الأنظمة... إلخ. (انظر، أيضاً، لسانيات نقدية (Critical Linguistics) وتحليل خطاب نقدي (Critical Discourse Analysis). استعمل فوكو (Foucault) (1972) ونقاد فرنسيون آخرون، أيضاً، مصطلح تطبيقات مطردة (Discursive Practices) أو معلومات مطردة (Discursive Formations) كعنونة عامة لأطر الخطاب الواسعة التي تعكس وتدرج مجموعات من المعتقدات الاجتماعية والثقافية والسياسية الدالة على حقبة واحدة معينة: مثلاً، التعليمية والسياسة وتكنولوجيا المعلومات. تاريخياً، يمكن أن نرى كيف أن واحداً من التطبيق الاطرادي يمكن أن يعطي تعريفاً للحظة تاريخية خاصةً (إبيستيم (Episteme))، أو يحجب أخرى: حالياً مثلاً فلسفة «العهد الجديد» تجاوزت الدين الأورثوذكسي والطب والبيئة تجاوزت العلم التقليدي. (انظر، أيضاً، عمل روث ووداك مثلاً روايات ووداك وميير (Wodak and Meyer) حول التحليل التاريخي للخطاب (Discourses Historical Analysis (DHA)).

(7) بالمعنى لـ (2) «يتضمن» خطاب، نصاً ما (Text)، لكن المصطلحين معاً ليسا من السهل دائماً تمييزهما، ويستعملان في غالب الأحيان بشكل مترادف.

يقيد بعض اللغويين الخطاب في التواصل الشفوي، ويحتفظون بالنص المكتوب: محللو الخطاب الأوائل مثلاً، (انظر (8) في أدناه، ومالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard)) (1977). ويرى آخرون الخطاب باعتباره «سيرورةً» والنص باعتباره «منتوجاً».

إن تعريفاً جيداً للخطاب يعتبره سلسلة أقوال مترابطة، وحدة تحليل ممكنة أكبر من الجملة. وهكذا، فإذا كان التحاور هو الخطاب في (2)، فإنه هنا يمكن أن يتضمن خطاب (انظر ديفيد كريستال وديريك ديفي (1969) (David Crystal and Derek Davy))، إذا تم النظر إليه كامتداد متواصل للكلام مسبوق ومتلو بصمت أو تغيير المتكلم (انظر، أيضاً، كلام (قول) (Utterance). ومع ذلك، معظم اللغويين الذين يستعملون المصطلح بإحالة خاصة على الكلام يضمنون كل الصياغات اللغوية... إلخ، ويؤكدون طبيعته الإجرائية كما في المعنى (2).

(8) هذا أمر صحيح بشكل خاص في فروع تحليل الخطاب (Discourse Analysis) وتحليل التحاور (Conversation Analysis)، التي أبدت أنماطا مختلفة من البنية، تفاعلية ولغوية معاً على مدى التبادل الشفوي على نحو خاص (انظر فعل (Act)، وزوج متاخمة (Adjacency Pair)، وتبادل (Exhange) مثلاً). يصنف تحليل الخطاب المكتوب في غالب الأحيان تحت لسانيات النص (Text Linguistics).



يعتبر عمل زيلينغ هاريس (Zelling Harris) (1952) على «السلاسل» الخطية للأقوال بشكل واسع المبشر بتحليل الخطاب، حيث ارتبط في بريطانيا بشكل بارز انطلاقاً من السبعينات بالعمل في جامعة بيرمينغهام (Birmingham University) بواسطة جون سنكلير، ومالكوم كولتهارد وآخرون، حول الأنماط المشكلة نسبياً للخطاب، مثل التبادلات في القسم وبين الطبيب والمريض. وبخصوص المحاولة المبكرة لتطبيق نموذج في الخطاب على الحوار الدرامي (غير المحايد)، انظر ديدر بورتن (Deidre Burton) (1980). كان تأكيد بيرمنغهام عملياً (Pragmatic)، ويهتم بوظيفة وترابط وحدات الخطاب. إن منظوراً اجتماعياً (مطلعاً) أكثر يمكن أن يوجد في ج. ر. مارتن وديفيد روز (J.R. Martin and David Rose) (2003) المندمجة في اللسانيات الوظيفية النسقية (Systemic Functional Linguistics).

تبنى تحليل الخطاب حديثا منظوراً معرفياً (Cognitive). حيث ينصب الاهتمام على النشاط الذهني لقارئ النص المكتوب والمتمثل في بناء نص أكثر غنىً من الكلمات الحرفية على الصفحة من خلال أنواع مختلفة من الاستنباط (انظر، أيضاً، كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)).

(9) يضيء تحليل الخطاب عناصر الكلام التي تم تجاهلها في الأنحاء ولكن التي لها وظائف خطاب مهمة. هي دائماً وحدات طبقة مغلقة (Closed-Class)، ولكنها صعبة التصنيف كأجزاء تقليدية للكلام، أو جميلات (اعتراضية)، مثلاً قد تمت تسميتها بواسمات خطاب (Discourse Markers) حروف (Particles) أو إشارات (Signals): Well، وI Mean، وYou Know، وYes... إلخ.

بينما بعضها قد تكون له قيمة معلومة صغيرة ونادراً ما يتم توليدها ثانية في الكتابة الشكلية، فإنها مع ذلك جزء من الفصاحة التواصلية للمتكلم الفطري. فيمكنها أن تتصرف كأجهزة تأطير (Framing) وتحرير(Editing) في التفاعل وجهاً لوجه، وتفيد «كماسكات للكلام» (Floor Holders)، مثلاً أو كمراقبة التغذية المرتدة (Feedback) (مثال، Ok ?). أحيانا تدل ببساطة على التردد أو العصبية، أو الرغبة في إقامة اتصال (انظر، أيضاً، مشاركة لَغْوية (Phatic Communion)). (انظر، كذلك، ديان بلاكيمور (Diane Blakemore) (2002)، وأندرياس جوكر وييل زيف (ناشرون) ((Andreas Jucker and Yael Ziv (eds.)) (1998).



الترتيب، التنظيم، عرْض (Dispositio)

مصطلح تقليدي لتنظيم وبناء حوار، وهو واحد من الأقسام (Divisions) الكبرى للبلاغة، وواحد من المهارات الضرورية في الخطبة والتأليف المكتوب.

كان النموذج الشائع هو تقديم أو استهلال (Exordium)، مجموعة قضايا، الدليل وخاتمة (خاتمة خطبة) (Peroratio). لكن «أجزاء» أخرى كانت شائعة حسب طبيعة العمل: مثلاً، «سرد» أو «عرض» و«أخلاقي» (Moral) (كما في الخرافة)، دلائل ودلائل مضادة (كما في النقاش). حجة مثل هذا الترتيب تتم ملاحظتها بوضوح في «الأغاني» لجون دون، وسونيتات شكسبير، مثلاً، وتشكل بنيات المقارنة أساس المقالات التقنية والنقدية في الخطاب الأكاديمي اليوم. ولذلك في المقالات العلمية، كما سيستدل على ذلك محللو النوع (Genre)، يحتاج المؤلفون إلى عناصر القصد، والافتراضات، والمنهجية والموضوعات والنتائج والخاتمة. (انظر أيضاً بيان (Elocutio)).

المجال، الميدان (Domain)

يعني حيز (Scope) عادةً أو «حقل تأثير»، فهذا المصطلح قد أصبح أكثر شهرةً:

(1) يحيل المجال (Domain) في السوسيولسانيات، تبعاً لعمل ج. أ. فيشمان (مثلاً (J.A. Fishman) (1971)، على مجالات عامة لاستعمال اللغة الدالة اجتماعياً ووظيفياً (على المؤسساتية)، في غالب الأحيان.

في الجاليات المزدوجة اللغة (Diglossic) مثلاً، تتقابل مجالات الخطاب العمومي والشكلي (حكومة، تعليم) باستمرار مع مجالات اللارسمي والخصوصي (العائلة، والدعابة، والأدب الشعبي)، الموسومة بالمستوى العالي والمنخفض (Low) (High) على التوالي، وهو ما يسمح بظهور التغيير الشفري (Code-Switching).

إنه مصطلح واسع أكثر من (استعمال خاص) (Register)، وهو يتداخل مع حقل دلالي (Semantic Field). بالنسبة للمتكلمين ثنائيي اللغة، مجالات من قبيل «المدرسة» و «الدين» و «البيت»، مثلاً يمكنها أن تحدث تغييراً شفرياً، حتى باعتبارها مواضيع تحاورية. بالنسبة للمتكلمين أحاديي اللغة، يمكن النظر للمجال كعامل مهم لمناسبة الاستعمال (Appropriateness of Usage)، ومحدداً، مثلاً، متغيرات شكلية في مقابل متغيرات لا رسمية.

(2) في لسانيات النص (Text Linguistics)، قد تم التشديد على الميل الدلالي



(للمجال)، أيضاً، في المصاحبة اللغوية (Collocations)، مجال (مشترك (Shared Domain) ومجال إحالي (Referential Domain). هنا يعني ببساطة إطار مرجع (Frame of Reference). كل خطاب يُثَبت بقوة في مجاله الخاص (بتوجيه زمنه وفضائه) (و) منظوره (Perspective) وموضوعاته ومعرفته المفترضة... إلخ. وهكذا، فمجال تعليق (لعبة) الكريكيت يختلف عن تعليق الملاكمة، وهما معاً يختلفان عن محاضرة حول الثدييات البريطانية الصغيرة.

(3) وبمعنى سياق (Context)، فإن المصطلح (مجال) قد استعمله كل من جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) عند مناقشتهما للأسلوب، كمصطلح علاقي. كانت الأحكام بخصوص أسلوب قصيدة أو رواية، مثلاً، تتم دائماً بمقارنة صريحة أو ضمنية مع اختيارات السمات في نصوص أخرى للأعمال الكاملة للكاتب، أو النوع (Genre) أو الفترة، أي المجالات الأسلوبية المختلفة.

(4) تم استعمال مجال في النحو أحياناً بمعنى حيز (Scope) أو «منطقة النشاط» داخل الأطر الضيقة للنص أو سياق الجملة: انظر مثلاً جوزيف تاغليشت (Josef Taglicht) (1985) حول أدوات (التركيز) (Focus). وهكذا، فكلمات مثل (Only) و(also) تعد مشهورةً بالنسبة لالتباس حيزها أو مجالها اعتماداً على البناء أو الموقع:

At The Party, <u>Only Kate</u> Wore a Bikini.
At The Party, Kate Wore <u>Only a Bikini</u>.

لهذه الجمل مجالات مختلفة بالنسبة لـ (Only)، وتفخيمات مختلفة وافتراضات (Presuppositions).

(5) في نظرية العالم الممكن (Possible World Theory) تم استعمال مصطلح مجال دلالي (Semantic Domain) من طرف ماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (1991) لوصف مجموع المعاني التي يثيرها أي نص تخيلي ليشمل كل الاستنتاجات (In-ference)، والتعميمات والتأويلات الرمزية... إلخ، تماماً «كالواقع» الفعلي أو عالم النص.

(6) في نظرية الاستعارة المعرفية أو التصورية (Cognitive or Conceptual Metaphor Theory) تنتج الطبيعة النسقية للاستعارات التصورية عن «توافق» ("Mapping") الصيغ المعرفية من مجال واحد «مصدر» (Source) إلى مجال آخر (هدف) (Target).



(7) اهتمت اللسانيات المعرفية بشكل عام بالمجالات المعرفية (Cognitive Domains) كالزمن والفضاء واللون والوزن كتشكيلات معرفة واسعة تطبق على معنى أي تعبير. (انظر وليام كروفت ود. أ. كروز (William Croft and D.A. Cruse) (2004).

الصوت المزدوج **(Double Voice (d))**

(انظر صوت مثنى (Dual Voice)).

السخرية الدرامية **(Dramatic Irony)**

(انظر السخرية (Irony)).

المونولوج الدرامي، الحوار الداخلي الدرامي **(Dramatic Monologue)**

(انظر المونولوج، الحوار الداخلي (Monologue)).

الشخصية المسرحية **(Dramatis Persona)**

تحيل شخصية مسرحية (Dramatis Persona) في النقد الأدبي والمشتقة من اللاتينية «قناع الدراما»، على شخصية درامية (Dramatic Character). تم اقتراضها، أيضاً، من طرف فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) بالنسبة للتشخيص الوظيفي في السرديات (Narratives).

نظرية الشخصية الدرامية معقدة بتعقد الرواية، وهي مركبة بواسطة علاقة الدور الدرامي بالممثل الذي يمثل، والتي ينظر إليها كأيقونة الشخصية. حالياً تحتاج شخصية مسرحية ليس لكي تكون حاضرة على خشبة المسرح (مثلاً، غودو (Godot) في **في انتظار غودو** (*Waiting For Godot*) لصاموئيل بيكيت (Samuel Beckett)، ولا هي تحتاج لكي يتم تمثيلها من طرف كائنات بشرية (مثلاً، في مسرحيات الدمى المتحركة).

في نقد التشخيص الدرامي، تعد مسألة درجة المحاكاة المتضمنة في التمثيل، قضية مركزية كما في نقد الرواية. ليس للكاتب المسرحي، مع ذلك، إطار سردي «الملئ» الشخصية التي يجب، عوضاً عن ذلك، أن تُحقق في الحوار والعمل، وفي أداء الممثل الذي يؤدي دوره.

كانت الشخصيات في الدراما القديمة تتجه لكي ترتكز على السمة المهيمنة: تشخيص (Personification) الجودة في المسرحيات «الأخلاقية» المجازية (Allegori-



cal) للفترة القروسطوية المتأخرة (مثلاً، الخطايا السبعة القاتلة The Seven Deadly (Sins). أو الدعابات وأنماط التمثيليات للكتاب المسرحيين الإليزابيثيين واليعقوبيين (المتبجح، والديوث، والإفراط في العدالة (Justice Overdo)... إلخ). تم تحويل هذه السمة إلى «حب سائد» يدعم الرهبة والشفقة، ليس سخيفاً في الطموح، وغيرة وغرور الأبطال التراجديين.

كانت النظرية الأرسطية ترى «الشخصية» (Ethos) (إقناع أخلاقي) باعتبارها أقل دلالة من القوة (Agency) في العمل. لقد حلل نقد القرن العشرين والشكلاني والبنيوي أيضاً النصوص الدرامية (والسردية) بلغة التشكيلات البنيوية للأدوار الوظيفية أو العاملية (Actantial) (للبطل، والنذل مثلاً... إلخ). (بخصوص ملخص المقاربات، انظر كير إيلام (Keir Elam) (1980)).

مقاربات أخرى للدراما تفضل النظر إلى التشخيص انطلاقاً من وجهة نظر واسعة، خصوصاً في المسرحيات التي تبدي تعقيداً في البنية والفكرة (Theme). إعجابنا بريتشارد الثالث لشكسبير يتضمن ليس فقط اعتباراً لدوره الثنائي لـ «للبطل» كما «للنذل» ولكن، أيضاً، تقييماً (Assessment) بلغة الواقعية السيكولوجية، والخلفية التاريخية وعلاقات التناص مع «تاريخ» ملوك شكسبير.

■ الثنائية (Dualism)

كانت الثنائية (Dualism) نظرية مشهورة في النقد الأدبي والأسلوبية المبكرة المبنية على المقدمة المنطقية القائلة بأن الشكل والمضمون يمكن تمييزهما في اللغة، وأن نفس المضمون أو «المعنى» مع ذلك، يمكن التعبير عنه بطرق مختلفة (انظر، أيضاً، مفاهيم الشرح (التأويل) (Paraphrase) والترادف (Synonymy)). فجملة:

Would You Kindly Disengage Your Mobile Phone، تعني نفس الشيء كـ : Please Switch Your Phone Off. وأن التمييز ينظر إليه على أنه أسلوبي بالمعنى الشائع للمصطلح.

قد يشعر المتكلمون الفطريون جدياً بأنه في سياقات أدبية معينة لهم خياراتهم في التعبير عن معانيهم، لكن على مستوى سطح الخطاب، توحي التنوعات بالمعاني الضمنية المختلفة (Connotations)، التي تقوم بدورٍ غير مهم في تأويلنا للأقوال



حتى في الكلام العادي. وهذا يمكن، حقا، أن يستغل سياسياً واجتماعياً (مثلاً، في الصحافة والإشهار).

في اللغة الشعرية على الخصوص، المدى الذي يمكن أن تتغير فيه التعابير دون تبديل في «المضمون» أمر فيه نقاش، وهو موضوع تمت مناقشته في نظرية الترجمة. مادامت البؤرة الجمالية للشعر تكمن في الشكل منها في المضمون، فإن مفهوم التكافؤ المحتمل في البنية العميقة (Deep Structure) أو في المعنى الموضوعي (Propositional Meaning) بين «صيغ» القصيدة الذيل يعني الكثير.

وبالمقابل، فالأحدية وحدة الوجود تستدل على (Argues For) تلازمية الشكل والمضمون، وقد دافع عنها النقاد الجدد مثلاً، ومن طرف مؤيدي اللسانيات النقدية (Critical Linguistics) وتحليل الخطاب النقدي (CDA). بالنسبة للأحاديين والثنائيين على السواء، تكون الاختيارات الأسلوبية مهمة بشكل واضح، ولكنها «ذات معنى» (Meaningful) بطرق مختلفة.

■ الصوت الثنائي أو المثنوي (Dual Voice)

(1) ارتبط الصوت المثنوي (Dual Voice) على نحو خاص بعمل روي باسكال (Roy Pascal) (1977)، حول الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Style (FIS)). فقد ناقش على أنه في تمثيل الكلام أو الأفكار الخاصة بالشخصيات عبر صيغة السرد، فإن صوت السارد يعد حضوراً ضرورياً: من هنا جاءت ثنائية المنظور (Perspective). المصطلحان الفعليان «حر» (Free) (أي دون وسم صريح، ومن تم يقدم الخطاب وتجارب الشخصيات دراميا) و«غير مباشر» (أي بكلمات السارد وليس الكلمات «الفعلية» للشخصيات) يقتضيان إقراراً نقدياً للصوت المثنوي، لكن باسكال يناقش على صوت سردي غير محايد قوي، الذي يسمع كنغم للسخرية، أو للتعاطف... إلخ، ويكون تحتيا كأقوال الشخصيات. وبشكل جلي، فوعي القارئ بالصوت وبنغمه يكون تابعاً للسياق على نحو ثقيل والذي قد يتضمن الرواية ككل. وهكذا، فتمثيل حماس ماريا (Maria) وجوليا بيرترام (Julia Bertram's) (لإنتاج) مسرحية مانسفيلد بارك (*Mansfield Park*) لجاين أوستن يمكن أن ينظر إليها على أنها تتوافر على منظور ساخر في ضوء الأحداث اللاحقة: ليس لأنهم اعتراض على الخطة، وليسوا خائفين البتة من اعتراض أبيهم.



بينما آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982) ومونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993) يثيران الشك حول تمييز الصوت السردي على أساس لغوي، فإن أطروحة باسكال تثير أسئلة مهمة حول وظائف الأسلوب غير المباشر الحر بشكل عام، وعلاقاته بصيغ أخرى لتمثيل الكلام، ودوره الرمزي المحتمل كأداة للإتباع واللامباشرية (Indirectness) في تمثيل وجهات النظر.

(2) يمثل صوت مثنوي (Dual Voice)، أيضاً، مفهوما مهما للفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1973، 1981): أي ذلك المتعلق بمبدأ الحوارية (Dialogical Principle) للخطاب، مع استعماله الخاص به لمصطلحات مزدوج الأسلوب (Double – Styled) – ومنبور/ – مجهور (-Ac-cented / -Voiced). خطاب الرواية بالنسبة لباختين غير متجانس على نحو مميز، تفاعلي ومتضارب أيضاً: فالأساليب والأصوات تكون متمازجة، للمجموعات الاجتماعية، وللشخصيات والسارد. تعد منطقة السارد (Character Zone)، والسرد المنوع (Coloured Narrative)، و «الكلام المخفى» للخطاب الجمعي (Collective Discourse)، والخطاب غير المباشر الحر (FIS) كلها تمظهرات للصوت المثنى. تعد الباروديا (Parody) هي الأخرى مجهورة مزدوجة (Double Voiced)، يتوقف ذلك على معالجة خطابات وأساليب النصوص أو الأجناس. (انظر، أيضاً، تهجين (Hy-bridization)، وتعدد الأصوات (Polyphony)).



E

■ إيكولوجيا: النقد إيكولوجي، اللسانيات الإيكولوجية... إلخ. (Eco: Eco-criticism, Ecolinguistics, etc.)

(1) تماماً كما تبحث إيكولوجيا (Ecology) في العلاقات المتبادلة الشمولية لكل أشكال حياة النبات والحيوان مع بعضها بعضاً ومع مواطِنها ((إيكو) (Eco) اليونانية)، فإن نقد - إيكولوجي (Eco-Criticism) (تم توليد المصطلح في الولايات المتحدة الأميركية في أواخر السبعينات) يستكشف العلاقة بين الأدب والبيئة، في ارتباط كنتيجة بالأنثروبولوجيا والجغرافيا. لقد كشف النقد الأدبي منذ عهد بعيد عن اهتمام بالرعوي (Pastoral)، مثلاً، وعن النظرة الأنثربولوجية القوية (للطبيعة الأم) (Mother Nature) (كذا) كما توحي بذلك كثير من الأعمال في الأدب، وكذلك بالطرق التي تتحول بها صورتنا عن الطبيعة من فترة زمنية لأخرى. وهكذ، يرى الأنجلوساكسونيون البرية كمأوى للعفاريت والوحوش، فآدم وحواء في **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*) لجون مِلتون (John Milton) أرادا حرثها، ومستوطنو العالم الجديد رأوها أرضاً بكراً، والشعراء الرومانسيون دهشوا لسموها، بينما اليوم نراها مهددة وهي محمية أخيرة لعدد من الأنواع المعرضة للخطر. النقد الإيكولوجي في الألفية الحالية يعمل بوعي دقيق بالتدمير البيئي والتلوث، ولديه أجندة تدخل سياسي واجتماعي، مثل بعض أنواع تحليل الخطاب النقدي. (انظر، أيضاً، جوناثان بايت (Jonathan Bate) (1991)، وغريغوري غارارد (Gregory Garrard (2004)).



(2) الطريق مفتوح الآن للأسلوبية الإيكولوجية (Eco-Sylistics) أو لتحليل خطاب نقدي إيكولوجي (Eco-CDA)، مبني على اللسانيات الإيكولوجية (Eco-linguistics) (ألوَين فيل وبيتر موهلهوسلر (Alwyn Fill and Peter Mühlhäusler) (2001)) لتحليل مثلاً، البلاغة النبوئية للسرديات الإيكولوجية (Eco-Narratives) في الوثائقيات والعلم الشعبي واختيارها للمشروطية والتأثير الحتمي للمصاحبة اللغوية والاستعارات الإيكولوجية، وكذا تخضير (Greening) الخطاب الإشهاري. المركب الشائع (Climate Change) (تغير المناخ) ليس له مُنَفذ (Agent) صريح: التغير يمكن أن يكون طبيعياً أو حتمياً. لا يصنعه الإنسان. الاحتباس الحراري (Global Warming) يبدو لطيفاً بالنسبة للقاطنين في بريطانيا وأوروبا الشمالية. يُنْظَر للنمو الاقتصادي على أنه إيجابي (النباتات والناس ينمون)، لكن ذلك مدمر للمصادر النباتية: يكلفنا الأرض، موضوعياً. نحتاج إلى تغيير استعاراتنا، ورؤيتنا للعالم. الصفة «Green» (أخضر) هي الآن كلية الوجود لتعني «ودي بيئياً» (Environmentally Friendly) ، لكنها استعملت بإفراط.

الغسيل الأخضر (Green Wash) مركب استعمل في المجلة الساخرة برايفت آي للإحالة على رطانة علم تسويق الشركات التي تحاول أن تقوي اعتماداتها الإيكولوجية، و (Green – Speak) (كلام أخضر.) تم توليده لاستعمال التلميح (Euphemism) لإخراس الممارسات المريبة. (مثلاً إدارة لعبة (Game Management) لصيد الحيوانات البرية). تعارض الرؤى المتعددة للعالم تعطينا التضاد (Oxymoron) سياحة إيكولوجية (Eco-Tourism) (انظر، أيضاً، ر. هار وآخرون (R. Harre et al.) (1999)، وتوماس برينسين (Thomas Princen) (2010)).

(3) استعمال متخصص لمصطلح إيكولوجيا اللغة (The Ecology of Language) نجده في عمل العلماء الذين اهتموا «بالموت» الفعلي أو المحتمل للغات الأهلية وللأمبريالية اللغوية (مثلاً، ساليكوكو موفوين (Salikoko Mufwene) (2001)).

(4) تدرس إيكولوجيا الإعلام (Media Ecology) التفاعل بين الإنسان وتكنولوجيا الإعلام. انظر على الخصوص عمل والتر أونغ (Walter Ong) (1982)، قبل نمو الاتصال الموسَّط بالحاسوب (CMC)).

(انظر أيضاً نقد أخلاقي (Ethical Criticism)).



التعبير المصوّر (Ekphrasis)

من الوصف ((Descriptio) اليونانية واللاتينية)، **(1)** هو نوع من وصف مقطع حي في البلاغة، الذي يعبر باللفظ عما هو مرئي أساسا، ولكن الذي سرعان ما يجعل اللفظي مرئيا مرة أخرى. مسرحيات شكسبير مليئة بمثل هذه المقاطع، كثير منها له وظيفة تطبيقية لوصف المشاهد أو موضوعات بعيدة عن المسرح: مثلاً وصف جيرترود (Gertrude) لغرق أوفيليا (Ophelia) في **هاملت** (Vii. IV)، التي تم تصويرها في الفن من طرف الفنان ما قبل الرفائيلي جون ميي (John Millais)، أو وصف إينوباربوس (Enobarbus) لكليوباترا في زورقها الذهبي (**أنطونيو وكليوباترا** (*Antony and Cleopatra* II, ii)).

(2) يطبق تعبير مصوّر (Ekphrasis) أيضاً على النوع الفرعي للشعر لمخاطبة الأعمال الفنية الموجودة أو المتخيلة:

مثلاً، متحف الفنون الجميلة (Musée Des Beaux Arts) لـ و. هـ. أودن حول رسومات بيتر بريوغِل الأكبر(*) (Peter Brueghel The Elder). (انظر، أيضاً، بيتر فيردونك (Peter Verdonk) (2005)).

الإسقاط أو الحذف، الترخيم (Elision)

مصطلح يستعمل في الأصواتيات (Phonetics) وفي علم العروض (Metrics) (من حَذْف (Striking Out) اللاتينية)، ولا يجب أن يلتبس مع حذف إيجازي (الاختزال) (Ellipsis)، رغم أن ذلك يحصل بشكل شائع، خصوصاً أن صورته الفعلية (Elide) مشتركة بينهما.

(1) في البيت الشعري، مقطعا نقد يتعاقبان لتنظيم الوزن، ومن ثم فالأصوات قد تحذف أو تسقط: مثلاً الاحتكاكيات الوسطية (Medial Fricatives) كما في (o'er) و (Ne'er) للأدب الشعري، وبشكل عام صوائت آخر الكلمة (غير المنبورة) التي تسبق صوائت أخرى: مثلاً، (Th' Eclipse)، و(T'augment) لِملتون. (المعروفة أيضاً بإدغام حرفي (ترخيم) (Synaloepha) في البلاغة).

(*) رسام هولندي (1525 – 1569) من بين الرسامين الفلامانيين الأربعة الكبار (المترجم).



يسمى الحذف الوسطي تقنياً بالترخيم الوسطي (Syncope) في البلاغة. وقد كان إسقاط بدئي (Aphesis) هو المصطلح الخاص بحذف المقاطع الاستهلالية: مثلاً Twixt (Be)، والترخيم (Apocope) خاص بحذف المقاطع الأخيرة: مثلاً (Oft (En)). ويوسم الحذف (Elision) عادة بفاصلة عليا (Apostrophe) في الكتابة.

(2) تعكس أنواع أخرى من الحذف في البيت الشعري، المفيدة عروضياً مع ذلك، الإسقاط الطبيعي للصوائت غير المنبورة في الكلام المتصل (Connected) العامي: Heav'n، وFall'n، وLive'st لِلتون مثلاً، أو للصوامت في الكلمات غير المنبورة: (Heat O'the Sun) لشكسبير.

في الإنجليزية الحديثة، أشكال من قبيل (She's) و(I'll) و(Fish'n' Chips)، كما هي ممثلة في الكتابة غير الرسمية والرسائل النصية، فهي محذوفة لأنها تحمل قيم معلوماتية قليلة، التي يمكن اشتقاقها من السياق. حذف المقاطع للسهولة والاقتصاد أمر شائع في الكلمات متعددة المقاطع، بالرغم من أنها غير مسجلة خطاطياً وظيفياً (Graphemically) إلا نادراً: (A Temporary Secretary) قد تتلفظ / ət / .Empri Sekrətri

■ الحذف الإيجازي، الاختزالي (Ellipsis, Elliptical)

(1) يمكن النظر إلى الحذف الإيجازي (Ellipsis) (من «Leaving Out» «تَخَلّى عن» اليونانية) كإسقاط نحوي أكثر منه حذف صواتي: أي إسقاط جزء من القول أو البنية النحوية التي يمكن أن تفهم بسهولة من قبل السامع أو القارئ في النص المصاحب (Co-text) أو السياق، التي يمكن أيضاً أن «تُسْتَرَد» بشكل صريح. يمكننا ونحن في حانة أن نشير إلى زجاجة نبيذ ونقول: كأسان [من النبيذ] من فضلك.

الأجوبة على الأسئلة تكون محذوفة إيجازياً (Elliptical) عادة:

Q: Where is The Tiger's Head?

A: [The Tiger's Head is] Five Foot From His Tail.

وحذف الفاعل (Subject) يكون شائعاً في الجمل المعطوفة (Co-ordinate :Clauses)

Jack Feel Down,
And [...] Broke His Crown...



العناصر المحذوفة (Elided) أو (Ellipted) تُكَون معلومة معطاة (Given Information)، والحذف الإيجازي (Ellipsis) يساعد في التركيز على المعلومة الجديدة (New Information)، أو المعلومة الأكثر أهمية. إنه شائع في (اللهجات الخاصة أو الاستعمالات اللغوية حيث الاقتصاد في التعبير يكون ضرورياً، مثلاً، تدوين ملاحظة وكتابة نصية (Texting)، وإعلانات الصحف Home Wanted For) German Shepherd)، و(House-Trained)، و(Good With Children). فمثل هذا الأسلوب المقتضب، المتميز بحذف الكلمات النحوية (الأدوات، المساعدات... إلخ) شائع في اليوميات وفي تمثيل الحوار الداخلي في الروايات، **كأوليس** لجايمس جويس، موحياً بتعاقب سريع للأفكار أو الصور.

الحذف الإيجازي في الخطاب العادي ممكن بسبب الحشو الأخير أو الفائض وتنبؤية المعنى، وهو أداة شائعة للتماسك (Cohesion) الضمني بين الجمل أو الأقوال، مجتنباً بشكل مفيد تكراراً مملاً ممكناً وغير ضروري. إنه إذن تكراري -Ana) phoric) على نحو نموذجي، أي تابع لإحالة تامة سابقة. (انظر تكرار الصدارة صفر (Zero Anaphora)).

الحذف الإيجابي شائع على نحو مفرط، خصوصاً في الكلام (Speech)، إلى مدى قد يمكنه أن يوحي بمأثورة تحاورية (Conversational Maxim) «قلص قدر ما تشاء». لكن عندما يؤدي الاقتصاد إلى الالتباس (Ambiguity)، فإن الحذف الإيجازي يتم تجنبه: في العقود القانونية، مثلاً. كذلك، يتجه الحوار الدرامي لأن يكون أقل حذفا من التحاور الطبيعي، لأنه يفتقر إلى نفس التبعية للسياق.

(2) في السرديات أو المسرحيات، الحذف الإيجازي أو الأحداث المفترض وقوعها لكن لم يتم وصفها أو تمثيلها هو أداة لتسريع العمل (Action) أو مجاراة الخطاب. وهو بمصطلحات جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) نوع من البتر الزماني (Anachrony)، أي انقطاع وتعارض بين الحكاية (Story) والخطاب (Discourse). وتقسيمات فعل (Act)، ومشهد (Scene)، وفصل (Chapter) قد تفيد كدلائل أيقونية (Iconic)، وإن كانت مضمرة، للحذف أو ثغرات في الزمن (كما في **حكاية الشتاء** (*The Winter's Tale*) لشكسبير)، لكن الواسمات الصريحة هي، أيضاً، شائعة Beowulf Had Ruled Over The Geats For 50 Years, Two) Years Later)، ... إلخ.



الخطابة، فن تعلم الإلقاء (Elocution, also Elocutio)

(1) يحيل تعبير (Elocution) في الاستعمال العادي على نمط التدريب على النطق الذي يشجع الناس على التحدث بوضوح، خصوصاً في المناسبات العمومية، أو للتحدث بنبر ذي حظوة، مثل التلفظ المقبول (Received Pronunciation).

(2) إنه فعلاً، الناجي النادر للتقليد البلاغي القديم، ولم يبتعد بعيداً عن المعنى الذي استعمله أرسطو في بلاغته (*Rhetoric*)، الكتاب III، أي طريقة الإلقاء الشفوي الذي يكون واضحاً ومناسباً (Appropriate).

(3) أصبح تعبير (Elocutio) واحداً من الأقسام الأساسية للبلاغة، والمحدد بشكل متزايد، بالفعل، على مر العصور مع الموضوع ذاته. تهتم ترتيب (Disposi-tio)، مثلاً، بترتيب الأفكار، وتعبير (Elocutio) يزود بأسلوب التعبير عنها: اختيار **الإيقاعات المناسبة، وعلى الخصوص الصور (Figure) البلاغية... إلخ.**

التضمين التركيبي (Embedding)

(1) (التضمين التركيبي) (Embedding) مأخوذ من النحو التوليدي (Gen-erative Grammar)، ويحيل على سيرورة بموجبها تتضمن جملة واحدة جملة أخرى، وهو ما تسميه أنحاء أخرى بالاتباع (Subordination). جملة واحدة يتم النظر إليها على أنها تابعة أو مكونة من جملة أخرى، مثلاً: I Regret [That I Am Unable To Attend]. (انظر أيضاً تَغَير رتبة (Rank-Shift)). يمكن النظر للجمل الموصولة (Relative Clauses) على أنها متضمنة (Embedded) داخل المركب الاسمي في الجملة الرئيسية:

Happy [The Man [Whose Wish and Care
A Few Paternal Acres Bound]]

(ألكسندر بوب: **عن العزلة** (*On Solitude*)).

(2) يبدو أن ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) يقيد التضمين في الجمل الموصولة وجمل أخرى، مثلاً، البنيات حيث وظائف الجملة أو المركب يعملان داخل مجموعة (مثلاً، ما بعد التعديل (Postmodification))، ما اصطلح



عليه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) تضمين تركيبي غير مباشر (Indirect Embedding).

(3) لكن استعمال هاليداي ربما يقوي معنى «الاحتواء الوسطي» وأن التضمين يُستعمل، أحياناً، بدلاً من الاتباع كمرادف (للاحتضان) (Nesting)، مثلاً، بالنسبة للجمل التابعة التي تشطر الجمل الأساسية بدلاً من أن تسبقها أو تتلوها في البنيات الفرعية (Branching). الاستعمال المتواتر للتضمين هو سمة خاصة للنثر الشكلي، وهو واسم للتعقيد البنيوي. ولذلك، فإن الجملة الأولى في السفراء (*The Ambassadors*) لهنري جايمس (Henry James)، تتوافر على جميلتين مدمجتين:

Strether's First Question, [When He Reached The Hotel], Was About His Friend, Yet on His Learning [That Waymarsh Was Apparently Not To Arrive Till Evening] He Was Not Wholly Disconcerted.

(4) يستعمل التضمين في دراسة القصة للإحالة على تضمين حكاية في أخرى (انظر تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1971)). تقدم **ألف ليلة وليلة** (*The Arabian Nights*) مثالاً جيداً للتضمين المعقد: شهرزاد ستروي حكاية حول شخصية التي ستقص حكاية عن الخياط الذي يروي حكاية عن الخباز... إلخ. (انظر، أيضاً، سردي خارجي (Extradiegetic)، وتأطير (Framing)).

وكما يكشف عن ذلك هذا المختصر الوجيز، فإن تضميناً مثل هذا يمكن أن يقارن مباشرة بالبنيات النحوية. وبالفعل، فإن سيرورة الحكي نفسها يمكن أن ينظر لها على أنها فعل كلامي (Speech Act) معقد للبنية س (المؤلف) تقول إن ص (السارد) يقول إن ح (الشخصية)... إلخ.

■ **الانفعالي: المعنى الانفعالي، الوظيفة الانفعالية (Emotive: Emotive Meaning, Emotive Function)**

الانفعالي صفة تستعمل بشكل مبهم دائماً في الدلالة التقليدية وفي النقد الأدبي لوصف معنى أو استعمال اللغة، ومن الصعب التمييز بين العاطفي (Affective)، والتعبيري (Expressive) (والمعنى الضمني) أو حتى ظل المعنى (Connotative).



(1) تتم معارضة المعاني التصورية والإحالية الأساسية للكلمات في الدلالة بمزيد من الأنواع الأكثر سطحية وذاتية أو ترابطات. ويحيل المعنى الانفعالي (Emo-tive Meaning) على أثر الكلمة في انفعالات القارئ أو المستمع، مثلاً: كلمة منزل (Home) عند البحار أو سائق اللوري للمسافة الطويلة. فإذا كان هذا يبدو ذاتياً جداً، فإن بعض الكلمات يبدو أن لها إيحاءات انفعالية «مبنية داخلها»: الكلمات التقييمية للاستحسان (عزيزي، حبيبي) والاستهجان (هوليغان (Hooligan)، مخرب). وعلى مر الزمن قد تتغير مثل هذه الترابطات: المتحمس لم يعد مصطلحاً للتعسف، لكن كلمة وغد هي كذلك حتى يومنا هذا. وبشكل واضح، يمكن لاستعمال لغة انفعالية (Emotive Language) أن يقول لنا شيئاً عن أحاسيس ومواقف المتكلم أو الكاتب.

ناقش لسانيو مدرسة براغ على أن «التلون» «Colouring» الانفعالي يوجد، أيضاً، مع الصوتيات (Phonemes). فـ/h/ التي توجد فقط في موقع قبل الصامت في (Ne Anyway)، تسقط في كثير من اللهجات، أو تدمج بشكل غريب. (مثلاً Hour Enry For Our Henry)، وتصبح واسماً لوضع اجتماعي.الأشكال النحوية، أيضاً، يمكن أن تكون انفعالية: كثير من الناس، خصوصاً النساء، يكرهن ويتجنبن (He) مع إحالة جنسية (Generic Reference)، وأن مفهوم السلامة (Correctness) في الاستعمال قضية انفعالية.

(2) وبشكل جليّ، قد تستغل مثل هذه المعاني الانفعالية (Emotive Mean-ings) أو ترابطات في لهجات معينة أو استعمالات خاصة لأسباب خاصة. إن معالجة الانفعالات كان مهما في البلاغة التقليدية، ويستمر كذلك في الإعلان والدعاية السياسية. يناقش إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) بشكل مؤثر في العشرينات والثلاثينات على أن المعنى الانفعالي يميز اللغة الأدبية (Literary)، وخصوصاً الشعرية (Poetic) عن ذلك الذي للعلم (فعلي، إحالي): تمييز واسع تبناه النقاد الجدد. إن وظيفة اللغة الشعرية، كما نوقشت، تثير أحاسيس القراء أو المستمعين، بواسطة التخيل (Imagery)، والرمزية (Symbolism) واختيار الكلمات، بواسطة نماذج الإيقاع (Rhythm). بينما الخطاب العلمي يوجه في مقام أول نحو اعتقادات القارئ. ورغم أن التمييز يمكن قبوله بشكل واسع، إلا أن هناك كثيراً من أنواع الخطابات لا يكون فيها كذلك، وحيث إن معنى الانفعالية والواقعية يعملان جنباً لجنب (مثلاً، الإشهار). وعلى مستوى الكلمة، أيضاً، المصطلحات العلمية التي



تمر إلى الحديث العام، قد تكتسب بسهولة إيحاءات ذاتية أو انفعالية (مثلاً: معدل جينيا (Genetically Modified)، واستئصال الثدي (Mastectomy)، واستنساخ (Clone)).

(3) في نموذج رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) للحدث الكلامي (Speech Event) تصف الوظيفة الانفعالية (Emotive Function) للغة وضع اللغة تجاه المخاطِب عوض المخاطَب، أي أنه ينقل مشاعره أو مشاعرها ومواقفه، وأوضاعه... إلخ، ما يسميه آخرون بالوظيفة التعبيرية (Expressive Function).

التقمص العاطفي (Empathy)

ليس من السهل التمييز بين التقمص العاطفي (Empathy Sympathy)، وأن المصطلحين معا يستعملان دائماً بشكل تبادلي في الكلام اليومي، لكن الأول أصبح مصطلحاً مشهوراً أكاديمياً، وعلى نحو خاص في نقد الخيال (Fiction) والوصف (Characterization) واستجابة القارئ (Reader Response). جوهرياً واشتقاقياً (Etymologically) (من اليونانية)، إنه الفرق بين الإحساس «في» بدلاً من الإحساس «مع». ولذلك بالنسبة لكاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)، تتعلق القراءة بفهم تسويغات الشخصية، وتتعلق بالإحساس بها تحسه أو تعانيه، وليس مجرد الشعور بالأسف تجاهها أو حتى ودها. في نظرية عالم النص (Text World Theory)، ينقل القارئ داخل عالم الخطاب الخاص بالنص وليس مجرد ملاحظته من الخارج. فهذا التفاعل التقمصي العاطفي يمكن أن يصبح أداة مهمة للتقييم رغم أنه يجب الاعتراف بأن نفس النص يمكن أن يثير أجوبة مختلفة لقراء مختلفين (وفي ثقافات مختلفة أو عصور)، أو لنفس القارئ في مناسبات مختلفة. قراءة نص ما بصوت عال يمكن أحياناً أن يشجع التقمص، وكذا مشاهدة مسرحية أو فيلم أيضاً.

لنترك التحذيرات جانباً، فقد تم القيام ببعض المحاولات لتحديد سمات نحوية خاصة أو وسائل قد تشجع تأثيرات تقمصية. فخطاب النفس (Solilo-quy) والمونولوج الداخلي يسمحان للقراء أو الجمهور بولوج أذهان الشخصيات، بشكل جيد أو سيء، والتركيز (Focalization) كذلك. في جملة مثل She Wrapped



The Coat Around Herself، مقابل She Wrapped The Coat Around Her، فالضمير المنعكس يمكن أن يوحي بدرجة ضيقة للانخراط مع الموضوع (س. كونو وإ. كابوراكي (S. Kuno and E. Kaburaki) (1977)). الخطاب غير المباشر الحر (Free Indirect Discourse) يتم النظر إليه في غالب الأحيان كأداة لتشجيع التقمص، في تقابل مع الخطاب غير المباشر (Indirect Discourse)، لكن لا يميل كثير من القراء إلى التقمص على الرغم من ذلك مع السيد كاسوبون (Mr. Casaubon) في ميدلمارش لجورج إليوت. من المحتمل أن يثير كراهية (Antipathy) بالأحرى. دون شك، هناك أساليب أيضاً وتأثيرات للاستلاب (Alienation) أو للتغريب (Estrangement).

(انظر، أيضاً، سيلفيا آدمسون (Sylvia Adamson) (2001)، وسوزان كين (Suzanne Keen)) (2007).

■ التفخيم، النبر المفخم (Emphasis, Emphatic Stress)

(1) في الأصواتية (Phonetics) يعد التفخيم أو النبر المُفَخم شدة إضافية وبروزاً يمنح للكلمات أو المقاطع لتحقيق دلالة خاصة، يتضمن دائماً ارتفاعاً في قوة الصوت إضافية أو نغم نازل عال (أو صعود). في الكتابة والطبع (Print) يمكن أن يشار إليه بحروف استهلالية (صغيرة) ومائلة (Italics) وعلامات توكيد و/ أو تعجب. (مثلاً !!! You Bloody Great Idiot). التفخيم شائع في الكلام للرفض وللتصويبات، وللإشارة إلى الحماس أو قوة المشاعر.

يصعب الاعتراف بالتفخيم في الشعر بدل نماذج التفخيم الإيقاعي «المحايد» الموسومة هي نفسها ضد إيقاعات الكلام العادي، لكن المعنى يمكنه أن يفيد. ولذلك، فمع مخاطبة جون دون لله باستعمال التلاعب اللفظي (When Thou Hast Done, Thou Hast Not Done) (ترتيلة إلى الله الأب (A Hymn To God The Father)، فإن المعنى يتطلب نبراً مفخماً (Emphatic Stress) على النفي (غير المنبور بطريقة أخرى).

(2) وباعتباره نوعاً من وسيلة التركيز (Focus)، يمكن للتفخيم (Emphasis) على بعض الأجزاء الدالة للكلام أن ينقل بأدوات تركيبية، مثلاً: الفعل المساعد



(Inversion of Sub- وقلب الفاعل ،(Do) (But She Does Like Elephants) ject) والفعل (Verb)، وتقديم (Fronting) عناصر (Down Came The Rain)، والانشطار (Clefting) وشبه الانشطار (Pseudo-Clefting) It Was The Butler Who Killed Her و(What We Want Is A Cup of Tea). وترتيب الجميلات ليوفر (التألق) ((Climax))... إلخ.

(انظر، أيضاً، تركيز نهاية، توكيد ختامي (End-Focus)، ومبالغة -Hyper) (bole).

■ التجريبي: دراسة الأدب، الأسلوبية التجريبية (Empirical: Study of Literature, Empirical Stylistics)

هما معاً موضوعان متعددا الاختصاص من أصل أوروبي (انظر مثلاً، س. ج. شميدت (S. J. Schmidt) (1928)) ومشهوران في هولندا على وجه الخصوص. هدفهما تطوير نظريات ونماذج التواصل الأدبي المبنية على أجوبة القارئ في الاحتبار التجريبي (Empirical Testing). هناك تداخل مع نقد استجابة القارئ ونظرية التلقي (Reception Theory) إذن، والشعرية المعرفية (Cognitive Peotics) حديثا. بخصوص ملاحظة خاصة يمكن الإحالة على ويلي فان بير (Willie Van Peer) (1986) عن الصدارية (Foregrounding)، وجيرار ستين (Gerard Steen) (1994) عن فهم الاستعارة الأدبية.

■ التمثيل، الأداء (Enactment)

(1) بشكل لا جدال فيه، إن التمثيل (Enactment) بمعنى إظهار شيء ما، وتحويله إلى عمل (Action)، يمكن اعتباره أنه يقع في قلب الدراما، ويُمكن أن يتساوى مع المفهوم اليوناني محاكاة (Mimesis) أو «عرض» (انظر أيضاً الإنجازية -Performa) (tivity). لكن تمثيل التجربة الأسلوبية، وتحويلها إلى كلمات، ومنحها صورة بنيوية وكلامية، أمر يطبق على كل أنواع الأدب.

لقد اتجهت نظرية الأدب (Literary Theory) إلى استعمال المصطلح، مع ذلك، مثل المحاكاة نفسها، في مزيد من المعاني الدقيقة التي تتضمن هذه الصور اللغوية الحقيقية.



(2) الافتراض الأسلوبي والنقدي العام هو أن لغة الأدب ستمثل (Enact) مباشرة أو تحاكي المعنى الذي تعبر عنه: الشكل يعكس المضمون.

فهذا أمر ممكن بكل تأكيد إذا كانت التجربة سمعية أو حراكية (Kinetic). يمكن للتنوعات في الأصواتية (Phonetic) الإيقاعية، وبنيات الجملة أن توحي بحركة سريعة، وبضجيج وغموض، كما في جملة من **أوليفر تويست** لتشارلز ديكنز:

Away They Ran, Pell – Mell, Helter-Skelter, Slap-Dash, Tearing, Yelling, Screaming, Knocking Down The Passengers as They Turn Corners, Rousing Up The Dogs, and Astonishing The Fowls: and Streets, Squares and Courts Re-Echo With The Sound.

إن تمثيلاً (Enactment) بسيطاً هو تدرج (زمني) للأفعال المعكوسة في متوالية زمنية (شفوية) أو خطية (مكتوبة) للجمل التي توجد ليس فقط في السرديات: (Solomon Grundy, Born on Monday, Christened On Thuesday, ...)، ولكن أيضاً في كتيبات التعليمات: (First, Check That The Gear Lever is in Neutral. Then Insert The Key in The Lock, and Turn Till The Engine Fires ...)... إلخ.

إن مبدأ التمثيل أو الأيقونية (Iconicity) يتم استحضاره دائماً بالنظر إلى الأصوات (انظر محاكاة صوتية (Onomatopoeia))، ورمزية الصوت (Sound Symbolism). بينما قد يستدل على أن توافقات الصوتية (Phoneme) وظاهرة سمعية العالم الواقعي من السهل تعيينها (أزيز النحل، طشيش نقانق)، فإن كثير من توافق الأصوات (المتعلقة بالأشياء والموضوعات... إلخ) التي وضعها النقاد تكون في غالب الأحيان ذاتية بشكل عالٍ وانطباعية. فنقاد مثل بيتر باري (Peter Barry) (1984)، إذن قد اعتبر مفهوم التمثيل خدعةً (Fallacy)، علاوة على أن الأسئلة المعتادة والمقبولة بشكل عام لمختلف أنواع التمثيل في الأدب يبدو من الصعب تجاهلها كجزء من تعبيريتها (Expressivity)، وكنوع من التناسق الأسلوبي (Decorum).

(3) يمكن اعتبار التمثيل منظوراً إليه بهذه الطريقة، على أنه يوحي بانخراط خاص للكاتب والموضوع، حيث يصور القارئ داخله «كوسيط» (Mediary). في الأسلوبية العاطفية (Affective Stylistics) لستانلي فيش (Stanley Fish) (1970)، مثلاً، القارئ هو من يمثل أو يعيد خلق التجربة الموصوفة. يمكن أن



يستدل مثلاً، على أن السفر أو «أدويسا» أوليس لجايمس جويس هو سفر للقارئ ولليوبولد بلوم (Leopold Bloom)، أي سفر الاكتشاف والتعلم.

■ الترميز، التشفير (Encoding)

مصطلح في السيميائيات ينتمي إلى نظرية التواصل (Communication The-ory) للإحالة على سيرورة يُحول بواسطتها المخاطِب أو المُرْسِل رسالة إلى نص من خلال مجموعة قواعد أو شفرة (Code)، لكي يتم تلقيها أو فَك شفرتها من طرف المخاطَب.

كل مجموعة لغوية يمكن أن ينظر إليها عموماً على أنها تسجيل وتشفير للعالم والتجربة من خلال نظامها اللغوي. وكما استدل على ذلك جون فيسك (John Fiske) (1982) تلقي الواقع هو في حد ذاته سيرورة تشفير: إضفاء معنى عليه.

وبشكل أكثر خصوصية يشفر المتكلمون أفكارهم عبر اللغة الشفوية، والكُتاب عبر الكتابة. أيضاً يتم تشفير قيم المرسل، ومعتقداته وادعاءاته الشخصية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية.

فكل الاهتمام في النقد الأدبي مركز الآن على «فك التشفير»أو تأويل النصوص أكثر من الإشفار، وأن المدى الذي يمكن للقارئ أن يُرى فيه، بالفعل، «كإشفار» أو إعادة إشفار (Re- Coding) (أي إبداع) المعنى في سيرورة القراءة، هو أيضاً قد تمت مناقشته كثيراً.

■ التركيز النهائي، التوكيد الختامي، ثقل ختامي (End-Focus, End-Weight)

(1) يبين مبدأ أو مأثورة التركيز النهائي أهمية العلاقات المتبادلة بين التركيب (Syntax)، والتنغيم (Intonation) وبنية النص (Text)، إنه مبني على حقيقة عامة من أن أجزاء مختلفة للكلام لها قيم أو درجات تواصل مختلفة للدينامية التواصلية (Communicative Dynamism). وأن المعلومة الجديدة أو المهمة بشكل طبيعي يتم الاحتفاظ بها إلى النهاية، الذي يتوافق مع جوهر الموافقة (Nucleus) الكلام، مثلاً: Good Food Costs Less At <u>Sainsbury's</u>.

يمكن النظر إلى تركيز النهاية على أنها عامل مهم في اختيار الجمل المعلومة والمجهولة، مثلاً:



9 Out of 10 Cats Prefer Whiskas

التركيز على طعام – القطة، في:

Whiskas Is Preferred By 9 Out of 10 Cats

التركيز على النسبة (العالية) للقطط.

إن مبدأ تركيز النهاية يمكن أن يطبق على تعاقب الجمل: ما أسماه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) بالحل (Resolution).

وهكذا، فالجملة الأخيرة سيكون لها تفخيم أقصى: If A Wife Dies, Her Husband Has To Cope With All Those Household Chores, Look After The Children, and Keep His Own Job Going، (إعلان التأمين). «تدرج» حَذِرٌ في الأهمية في الجمل الذي يتم استغلاله في الصورة البلاغيةإلى أقصى درجة (Climax).

(2) الموقع النهائي هو أيضاً مهم بالنسبة لمبدأ أو مأثورة ثقل نهاية (End-Weight) الذي يتضمن التركيب (Syntax). هنا مكونات الجملة المعقدة أو «الثقيلة» تتجه لتتلو المكونات البسيطة أو الخفيفة.البنيات المتفرعة إلى اليسار (Left – Branching) المحتملة يتم تجتبها غالبا لفائدة التفريع إلى اليمين (Right – Branching) كنتيجة (ما يسمى أحيانا بـ: زحلقة (Extraposition)): وذلك فبدلاً من:

That It W as a Good Idea To Propose Her For President,/ No One Doubted.

سنجد :

No One Doubted/ That It Was a Good Idea To Propose Her For President.

في المثال الموالي يكون الفاعل هو من ينتقل من موقعه الأول الطبيعي أو ما قبل الفعلي إلى نهاية الجملة:

Just Introduced To The Market From A Watford Company Are/ Coated Polycarbonate Prescription Safety Lenses With a Scratch-Resistant Coating.

وكما يكشف عن ذلك هذا المثال، فإن مبدأ التركيز نهاية يبدو أنه، أيضاً، فعال ما دام الفاعل هو دون شك الجزء الأكثر أهمية للمعلومة.

(انظر، أيضاً، جملة تجريبية (Existential Sentence)، وتركيز (Focus)).



إحالة تكرارية داخلية (Endophoric Reference)

أحد زوجين من المصطلحات التي أشاعها ميخائيل هاليداي (مثلاً هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hassan) (1976)) للإشارة إلى إحالة نصية (Textual)، تمييزاً عن تكرارية خارجية (Exophoric) (أي سياقي (Contextual)، إحالة (Reference)).

تعد الوحدات ذات الاحالة التكرارية الداخلية (Endophoric Reference) أداة للتماسك، وهي مقسمة إلى إحالة تكرارية (Anaphoric) رجعية وتكرارية ذاتية (Cataphoric) (أمامية). ضمائر الشخص الثالث (She، It، وHe، وThey) هي نموذجياً تكرارية داخلية (Endophoric)، بينما ضمائر (الشخص الأول والثاني) I، وWe، وYou) هي نموذجياً خارجية (Exophoric). يمكن أن تكون للأدوات (Articles) سواء إحالة تكرارية داخلية (The Girl Came Into The Room) أو إحالة خارجية (Exophoric) (The Sun, The Moon... إلخ).

التسارع ، الاستمرارية (Enjamb(e ment)

تم جلبه إلى العروضيات (Metrics) وعلم العروض (Prosody) من الفرنسية للإحالة على «خطو سريع» (قارن ساق (Jambe)/ Leg)) للجملة من بيت واحد من الشعر إلى النص.

كانت الاستمرارية في الأصل، تطبق على استمرار الجملة إلى ما وراء البيت الشعري الثاني للدوبيت (Couplet)، لكنها اليوم تستعمل تقريباً بشكل ثابت مع معنى عام. الأسماء البديلة هي أبيات شعرية مستمرة أو متباعدة (Straddled Lines) (استعمل الأخير من طرف جون كيتس). تتم الإحالة (إلى التسارع في الشعر الجرماني والأنجلوساكسوني بـ (Hakenstil) أو (Bogenstil) ((أسلوب معقوف) «Hook » أو الأسلوب المستمرة بـ (Bow–Style.

الأبيات الشعرية المستمرة تقابل الأبيات الشعرية الموقوفة الآخر (End – Stopped)، أو واصلات البيت الشعري (Line Junctures)، حيث الكلمة الأخيرة تتزامن مع وقفة (Break) نحوية طبيعية، مثل نهاية الجميلة أو الجملة، الموسومة خطاطياً بـ <,>. أو < . >. واصلة البيت الشعري هي نفسها تميز من الانقطاع (Caesura) الذي هو وقف يخلقه التركيب (Syntax) داخل البيت الشعري.



هناك (مع التسارع) إذن طباق (Counterpoint) أو توتّر بين الحدود التطريزية والتركيبية. التوتر هو أكثر حدة بقدر ما يكون الوقف (Pause) النحوي شاذاً: مثلاً، بين أجزاء الكلمة (ليس شائعاً، لكن انظر قصائد جيرار مانلي هوبكنز) والصور الأقل تطرفاً هي مركبات منفصلة، مثلاً الفاعل (Subject) بعيدا عن الحمل (Predi-cate). الالتباس المتعمد يمكن استغلاله في توقفات البيت الشعري (Breaks) كما في البيت الشعري لوليام كارلوس وليام (William Carlos William):

I Saw a Girl With One Leg
Over The Rail of a Balcony

يوجد الاستعمال المألوف للأبيات الشعرية موقوفة النهاية (End-Stopped) في الشعر الشعبي والأغاني الشعبية:

Hickory, Dickory Dock
The Mouse Ran Up The Clock…

بينما الاستعمال المألوف (للتسارع) يوجد في البيت الشعري المرسل (Blank Verse) ذي الإيقاعات الخمسة (Five-Beat) لشكسبير وجون مِلتون. في الشعر الدرامي توحي بالإيقاعات الطبيعية للكلام، وحركة فكر متدفق أكثر من التأثير «المتقطع» للأبيات الشعرية موقوفة الآخر (End-Stopped): انظر محادثة النفس لماكبث:

If It Were Done When ‘Tis Done Then‘twere Well →
It Were Done Quickly, If The Assassination →
Could Trammel Up The Consequence, and Catch →
With His Surcease Success, That But This Blow →
Might Be The Be-All and The End-All Here, …

(ماكبث (*Macbeth*)، I، Vii).

■ التلفظ، الملفوظ (Énonciation (Enunciation), Énoncé (Enounced))

ترتبط نظرية التلفظ (Énonciation) بشكل خاص باللغوي الفرنسي إيميل بنفينست (Émile Benveniste) (1966) وتشير إلى الاهتمام الفرنسي القوي



بالخطاب (Discourse) والسياق (Context) (انظر، أيضاً، أ. ج. غريماس وجيرار جينيت في علم السرديات (Narratology) في السبعينات). ليس للمصطلح متكافئ في الإنجليزية رغم أن (Enunciation) يتم استعمالها أحياناً وهي تعني طبيعياً تلفظ (Pronunciation). فتلفظ (Pronunciation) هي بكل تأكيد جزء من معناه. الترجمة المحتملة هي كلام (قول) (Utterance)، لكن له معنى «نشيط» و«سلبي»: فعل الكلام أو التحدث وإنتاج الكلام. الأول يناسب تلفظ (Enunciation)، والثاني يناسب ملفوظ (énoncé) بنفنيست، «الحدث المحكي» أو الملفوظ (Enounced).

يحيل التلفظ (énonciation) على تحقيق اللغة (كقدرة) في لغة (كإنجاز)، أي الفعل المادي لإنتاج كلام داخل سياق معطى في الزمان والمكان، كجزء من صيغة ذاتية للخطاب أو الحدث الكلامي (Speech Event). وللملفوظ (énoncé) على العكس من ذلك، أهمية خاصة في الحكاية (Histoire)، الصيغة «الموضوعية» لسرد الأحداث في الماضي، والتي تُجرد الكلام الذي ينتجه سياقه.

المؤشرات اللغوية المهمة للتلفظ هي الضمائر الإشارية (Deictic) أو مُغَيِّرات تشير إلى المتكلم والمستمع، أنا وأنت. ومع ذلك فـ (أنا / I) في قول مثل (Next Year i Will Run Away to Sea) هي أيضاً موضوع لما تم التلفظ به تماماً كفاعل التلفظ.

تكون الأفعال الخيالية للتلفظ في الخطاب الأدبي (Literary Discourse)، متضمنة (Embedded) في فعل التلفظ بين الكاتب والقارئ، والتي يمكن أو لا يمكن أن تكون بارزة.

فالتمييز العام قد تمت إقامته بين خيال «واقعي» الذي يوقف صيغته أو آليات الإنتاج (أيضاً نصوص علمية وقانونية)، وحداثي (Modernist) الذي يجعلمن التلفظ جزءا من معناه، مبدياً براعته الأساسية (انظر، أيضاً، أنطوني إيستروب (An-thony Easthrope) (1983) حول تطور الشعر الإنجليزي منذ النهضة).

■ ردُّ العجز على الصدر (Epanalepsis)

من "Taking Up Again" (تناول مجدداً) اليونانية، وهي صورة بلاغية للتكرار (Rhetorical Figure of Repetition)، لكن النقاد يتفاوتون في وصفهم له.



(1) الوصف الأبسط هو النظر إليه (مثلاً، ج. أ. كودون (J. A. Cuddon) (1988)) باعتباره تكراراً للكلمات بعد الكلمات المتداخلة الفعلية بالنسبة للتفخيم أو الانفعال، ربما: مثلاً Othello's Put Out The Light and Then Put Out The Light. ويعرف أيضاً ب رد أعجاز الكلام (Epanadiplosis)، ويسميه جورج بوتنهام (George Puttenham) (1589) «الصوت الصدى». (انظر، أيضاً، مواطأة (Ploce)).

(2) ويراه والتر ناش (Walter Nash) (1980) على نحو خاص، مع ذلك، كتكرار لبداية البيت الشعري أو الجملة في الآخر، مثلاً: Cassius From Bondage Will Deliver Cassius.

(يوليوس قيصر (*Julius Ceasar*)).

(3) ويراه جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) في المقابل، باعتباره تكراراً مزدوجاً يتضمن موازاة (Parallelism) (أ ..... أ) (ب .... ب)، كما في جون مِلتون: With Ruin Upon Ruin, Rout Upon Rout. (الفردوس المفقود).

 التكرار البلاغي (Epanados)

يقدم معجم أكسفورد الإنجليزي (*OED*) معنيين اثنين لهذه الصورة البلاغية:

(1) العودة إلى «الطابع» "Thread" المطرد للخطاب بعد الاستطراد.

(2) نوع من تقاطع الكلام (Chiasmus) حيث عناصر الجملة يتم تكرارها في نظام معكوس (أ ب : ب أ). (انظر أيضاً مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)).

بولونيوس (Polonius) في هاملت لا يمكن أن يساعد نفسه، في تعميماته الوجيهة وصياغاته البلاغية:

Madame, i Swear I Use No Art at All.
That He is Mad'tis True, 'Tis True' tis Pity,
And Pity 'Tis' tis True. A Foolish Figure-
But Far well it, For i Will Use No Art (II, ii).



(3) يبدو تعريف ج. أ. كودون (J. A. Cuddon) (1988) مشابهاً لـ رد العجز على الصدر (Epanalepsis) أعلاه، أي تكرار الكلمات في بداية ووسط، أو وسط ونهاية الجملة.

■ صيغة الماضي التاريخي (Epic Preterite)

صيغة الماضي التاريخي (Epic Preterite) ترجمة للجرمانية (Episches Praet-eritum) أو (الزمن الماضي التاريخي)، تم استعمالها في النقد الأوروبي ليحيل بشكل خاص على الزمن الماضي للأسلوب غير المباشر الحر (FIS) (انظر و. ج. برونزوير (W. J. Bronzwaer) (1970)، وف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1959). وهذا يدمج الزمن الحاضر والماضي في وعي ذاكرة السارد، وهو في الواقع، لم يعد «ماضٍ» (Past). الزمن هو «حاضر» الفكر، وإشاريات (Deictics) المرجع الحاضر يمكن أن تتوارد، مثلاً: «... and of Course He Was Coming To Her Party Tonight» (فيرجينيا وولف في السيدة دالواي). تمثل إشاريات «الحاضر» حاضر زمن الحكاية (Histoire) وليس «حاضر» الخطاب.

وكما لاحظت ذلك آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982) الحدث المحكي وفعل الوعي هما أمر واحد. وجدير بالذكر أن صيغة الماضي التاريخي (Epic Preterite) يمكن أن ترد في مقاطع سردية حيث ليس هناك تمثيل ظاهر للفكر أو للكلام، لكن مازال يوحي بمنظور الوعي المتجاوز للأحداث نفسها:

They Were Moving Now, Closer To The Enemy; This Time He Saw That The Danger Was Real.

وقد رأت كيت همبرغر (Käte Hamberger) (1957)، صيغة الماضي التاريخي (Epic Preterite) كسمة محددة للسرد أو الحكاية (Histoire)، وكواسم مميز للخيال (Fiction) مقابل اللاخيال (Non – Fiction). رغم أن الأسلوب غير المباشر الحر (FIS) يوجد خارج الأدب (مثلاً في التعليق الصحفي (Newspaper Reporting)، فإن تأليف الزمن الماضي والوعي يبدو دون شك أداة أدبية).

■ الملحمي: الأسلوب الملحمي، تشبيه ملحمي (Epic: Epic Style, Epic Simile)

(1) الأسلوب الملحمي أو البطولي (Heroic Style) أو العالي (Grand)، هو مركب وصفي لكل أسلوب رفيع أو محكم محاكٍ للملاحم الشعرية الكلاسيكية



لهومر (Homer) وفيرجيل (Virgil). وهكذا تملك الفردوس المفقود لجون مِلتون على بنية جملة طويلة ومعقدة، وأداة (أسلوب) لاتيني، و«آليات» التضرع، وتشبيهات ملحمية (Epic Similes)، وجدية كونية للنغم (Tone) .

(2) تتميز التشبيهات الملحمية أو الهوميرية (Epic or Homeric Similes) ذاتها بالطول وبمقارنات مفصلة، ومعقدة من حيث التركيب في غالب الأحيان، وتبدأ شكلياً بمثل (Like) أو .. As (Just)، مثلاً: في وصف الشيطان في الكتاب II للفردوس المفقود:

Incenst With Indignation Satan Stood
Unterrifi'd, and *Like* A Comet Burnd,
That Fires The Length of Ophiucus Huge
In Th'artick Sky, and From His Horrid Hair
Shakes Pestilence and Warr ...

عند هنري فيلدنغ في طوم جونز كثير من التشبيهات الملحمية الساخرة المسلية، في عمل يقدم (فيه تقليداً ساخراً لهذا النوع) (Genre). لاحظ الجمل المدمجة (Em- bedded Clauses) في المثال الآتي:

As A Vast Herd of Cows In a Rich Farmer's Yard If While They Are Milked They Hear Their Calves At a Distance, Lamenting The Robbery Wish is Then Committing, Roar and Bellow, So Roared From The Somersetshire Mob An Hallaloo ...

الخاتمة (Epilogue)

(1) يعد أحد التقاليد الشكلية والبلاغية في المسرح التي تقدم المسرحية بشكل صريح للجمهور: فإذا كانت المقدمة (Prologue) هي التقديم الأولي، فإن الخاتمة (Epilogue) هي الاستنتاج، تُلقيها في غالب الأحيان شخصية في المسرحية ذاتها حيث تقدم «مغزى» أو تلتمس تصفيق الجمهور وتسامحه (Indilgence) (مثلاً باك (Puck) الجني في نهاية حلم ليلة منتصف الصيف (*Midsummer Night's Dream*) لشكسبير). وهكذا، فإن الممثل يكسر إطاراً، ينهمك في عالم مسرحيته، وفي نفس الوقت يبرز معنى الإغلاق (Closure).



(2) في تقليد الرواية، التقفيلة (ذيل مقطعي) (Coda) الشكلية، وأداة الإغلاق هما من يزود بـ ... (Nachgeschichte) (تفاصيل القدر النهائي للشخصيات)، مغيرين سلم الزمن أو التوجيه من ذلك الذي للحكي المباشر إلى الفترة الأخيرة. وجدان جورج إليوت في «آخر» **ميدلمارش** قد تم تقليده من طرف روائيي القرن التاسع عشر، والقراء دون شك:

Every Limit is a Beginning As Well as An Ending. Who Can Quit Young Lives After Being Long In Company With Them, and Not Desire to Know What Befell Them in Their After – Years ?

■ تكرار النهاية، تكرار ختامي (Epistrophe, also Epiphora)

أداة بلاغية للتكرار، نقيض تكرار أولي (Anaphora)، من خلالها يتم تكرار الكلمات الأخيرة في أبيات شعرية متتالية، أو جميلات أو مركبات: كما في سخرية عطيل (Othello):

A Fine Woman ! A Fair Woman ! A Sweet Woman !
(IV,i)

وفي خطاب غيتيسبورغ (Gettysburg) الشهير للرئيس أبراهام لينكولن (Abraham Lincoln) (1863):

"Government of The People, By The People, For The People ...."

■ النَعْت، اللقب، خِصيصة (Epithet)

(1) في الاستعمال العادي، النعت من المرجح أنه تم تناوله كمركب (وصفي) أو تسمية استعملت لوصف شخص ما، وقد يكون في غالب الأحيان بذيئاً (You Clumsy Idiot, Fatso, etc.). قد يصبح النعت لقباً كما في King Aethelred The Unready، William The Conqueror، وSpotty Muldoon وNat "King" Cole و John "Two Cars" Prescott.

(2) قيدت آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982) المصطلح في نوع من مركب اسمي ببنية س لِ ص متضمناً أسماء تقييمية (Evaluative Nouns)، مثلاً: That Idiot of a Doctor, He's Devil of an Organizer، وللصفات التقييمية (Evaluative Adjectives) مثل Blasted، وSweet، وPoor، وBloody.



(3) يحيل في الأداء البلاغي والشعري، مع ذلك، على صفة «زخرفية» أو مركب وصفي (حيث يرد سواء مع اسم العلم في نوع من الصيغة (Formula)، كما في (Bold Zeus)، و(Pious Aeneas)، أو مع اسم في (المصاحبة اللغوية المألوفة المتشابهة (Collocation): Rosy – Fingered Dawn ، وWine – Dark Sea).
فهذه الأمثلة المأخوذة من الملحمة الكلاسيكية، تعرف، أيضاً، بالنعوت الهوميرية (Homeric Epithets).

دلالياً، مثلاً هذه النعوت الوصفية تكون دائماً حشوية: مركبات شعرية مثل (Liquid Wine) أو (Golden Sun) تبين نعتاً غير مقيد (Non – Restrictive Mod-ification)، أي أن الصفات تقدم معلومة إضافية، التي ليست مع ذلك، ضرورية في تمييز الموضوع المحال عليه من موضوع آخر: التقابل Red مقابل (White Wine) مثلاً. توجد النعوت الشعرية، أيضاً، في شعر كل العصور، في الشعر الشفوي وفي الأغاني الشعبية (Green Sod, Whites Bones) (Ballads)، وفي الشعر الإنجليزي السائد على السواء (مثلاً : Creamy Curd، وFiery Noon وGreen Hill لجون كيتس).

(4) في النحو النسقي (Systemic Grammar) (انظر ميخائيل هاليداي -Mi-chael Halliday) (2004)، يستعمل مصطلح نعت (Epithets) بشكل عام جداً ووظيفياً (Functionally) للإحالة على تعديل الترتيب (Slot) بنية مركب اسمي. وهذا يتم ملؤه نموذجيا بواسطة الصفات (عادة)، مادامت تشير إلى «خاصية ما» للاسم، سواء كانت «موضوعيةً» (تصف الشيء ذاته) أم «ذاتيةً» (موقف المتكلم منها)، مثلاً: Blue Car وFantastic Car. تعمل أشكال اسم الفاعل والمفعول (Participles) أيضاً كنعوت، كما في (Lost Cause) و(Fallen Idol).

(انظر، أيضاً، نعت غير مباشر (Transferred Epithet)).

■ التكرار التوكيدي (Epizeuxis)

سُميَ تكرار توكيدي (Epizeuxis) بشكل دينامي «بتهجية» من قبل جورج بوتنهام (George Puttenham) (1589)، وهو صورة للتكرار دون (تداخل) كلمات بل واقعية متقنة، تم استعماله فعلاً في مسرحيات شكسبير للإيحاء بشدة قوية للمشاعر والعاطفة:



Howl, Howl, Howl, Howl, O, You Are Men of Stones

(الملك لير (*King Lear*)، iii. V)

في المثال التالي تملأ التكرارات بجرأة وزن البيت الشعري الذي هوترويشي (Trochaic) أكثر منه يمبي (Iambic) مألوف:

Thou'lt Come No More,

Never, Never, Never, Never, Never !

(نفسه)

التكافؤ (Equivalence)

(1) يرتبط التكافؤ (Equivalence) على نحو خاص بعمل رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) في اللغة الشعرية (Poetic Language) وبما رآه كخاصية مهيمنة: نماذج تكرار وموازاة في كل مستويات الصوت والتركيب والمعجم والمعنى.

مبادئ الاختيار والانتقاء النموذجية (Paradigmatic) والتركيب النظامي (Syntagmatic) أساسية في كل بنية اللغة واستعمالها، كما نلاحظ حيث: نختار الكلمات من تعابير متكافئة (Sofa عوض Chair أو (Settee) مثلاً)، ونوآلف فيما بينها بشكل (متجاور تفوهاً وكلاماً). لكن في اللغة الشعرية يمتد مبدأ التكافؤ (Principle of Equivalence) للتركيب أو البعد الخطي، أو بكلمات أخرى، التكافؤ التركيبي أو العناصر المتصلة تتكرر تجاورياً. وكنتيجة، يتم خلق نماذج المشابهة وكذلك يخلق التضادفي الصوت والمعنى والشكل.

لنأخذ مثالاً من المستوى الصواتي (Phonological). في الكلام ننتقي الفونيم /B/ (Phoneme) وليس /P/ و/I/ وليس /ə/ و /H/ وليس /T/ لإنتاج bin /b + i+ n/ وليس /p + ə +t/. لكن في اللغة الشعرية على الخصوص الصوت /b/ يمكن أن يتكرر جداً في متوالية من المقاطع في البيت الشعري، أي في الجناس (Alliteration).

في الأبيات الشعرية الآتية من قصيدة و. هـ. أودن، .انظر، أيها (الغريب!)... (Look Stranger)، تؤلف التكافؤات الصواتية مع المتكافئات التركيبية (تكرار الظرف الجملي حيث (جملة – «أين»))



(“Where” – Clause)، وتكرار الأسماء الفعلية Pluck و(Knock) :

Here at The Small Field’s Ending Pause
Where The Chalk Wall Falls To The Foam, and Its Tall Ledges
Oppose The Pluck
And Knock of The Tide ...

هناك أمر واحد في عزل علاقات التكافؤ (حيث في كل الحالات ستكون عدداً لا محدوداً تقريباً، وهناك أمر آخر يشير إلى تلك السمات المهمة شعرياً، وأكثر من ذلك، تلك التي تكون مهمة دلالياً). بينما انتقادات جاكوبسون الموجهة للتكافؤات **في النصوص غير الشعرية (مثلاً: الإعلان، والوثائق القانونية، ودلائل الهاتف)**، فإن الكثافة الصرْفة للشعر لكل أنواع التكافؤات لا يمكن إنكارها، المتضمنة على الخصوص صورة عروضية. ومع ذلك، هناك خطر في تحليل جاكوبسون (Jakob-son) (مثلاً 1962 – 1970) الذي ينظر للتكافؤ باعتباره الأداة البنيوية الوحيدة من حيث الأهمية.

(2) يستعمل التكافؤ، أيضاً، في دراسة التماسك (Cohesion) للإحالة على نوع من العلاقة الترادفية (Synonymic) أو أداة تنوعية (Variational) لتجنب تكرار الوحدات المعجمية. فبينما يرتبط بشكل واسع بالكتابة الشكلية، فإنه يوجد مثلاً، في الصحافة الشعبية، في جمل من قبيل:

<u>Film Star Rocky Clint</u> Arrived At Heathrow Yesterday. <u>The Macho Six – Footer and Father of Six</u> Had The Fans Swooning In The Arrival Lounge.

■ الخطاب غير المباشر الحر، كلام منقول (Erlebte Rede)

(1) مصطلح ألماني ولّده إ. لورك (E. Lorck) (1921) مقابلاً للمصطلح الفرنسي أسلوب غير مباشر حر (Style Indirect Libre)، ومعناه الحرفي هو «كلام مجرب»، وناقشه أولاً بشكل مكثف شارل بالي (Charles Bally) (1912) الذي يسمى الآن في النقد البريطاني والأميركي بأسلوب غير مباشر حر (Free Indirect Style/ Speech) (FIS). وقد تم استعماله ذاته في أعمال إنجليزية (مثلاً دراسة راندولف كويرك (Ran-dolph Quirk) لتشارلز ديكنز (Charles Dickens) (1959))، لكن الأسلوب غير



المباشر الحر قد حل محله. فخطاب غير مباشر حر (Erlebte Rede) هو نوع من الكلام غير المباشر حيث كلام (أو أفكار) الشخصية وكلمات السارد مدمجان، وليس هناك فعل للنقل (Reporting) تتم الإشارة إليه، مثلاً:

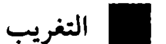
Dorothea Coloured With Pleasure, and Looked Up Gratefully To The Speaker. Here Was a Man Who Could Understand The Higher Inward Life, and With Whom There Could Be Some Spiritual Communion ...

(جورج إليوت: ميدلمارش).

الجملة الثانية تثير تجربة الشخصية أفضل من تجربة السارد. لقد كشف روي باسكال (Roy Pascal) (1977) أن العلماء الألمان أنفسهم لم يستحسنوا المصطلح أبداً، لكنه مكث: من المحتمل خارج موافقة بسيطة.

(1) لقد استعملته دوريت كوهن (Dorrit Cohn) (1966) بشكل خاص بالنسبة لفكر غير مباشر حر (Free Indirect Thought) وليس لكلام (Speech)، أو ما أسمته بمونولوج محكي (Narrated Monologue).

(انظر، أيضاً، صيغة ماضي تاريخي ((Epic Preterite).

 التغريب (Estrangement)

(1) التغريب كمبدأ فني (انظر، أيضاً، الاستيلاب (Alienation)، اللاتلقائية (De-Automiatization) تمت مناقشته كثيراً من قبل الشكلانيين الروس ولسانيي مدرسة براغ، وتم تطبيقه من قبل فناني جمهورية (فايمار) (Weimar Republic)، تحديداً بيرتولت بريخت في أثر البعد (Verfremdung Effect) في المسرح الملحمي.

لقد اعتقد فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1917) أن وظيفة الفن هي (Ostranenie) («جعله غريباً»)، جعل المألوف غير مألوف، وإبراز الوعي، في الرسم والنحت والفوتوغرافيا كما في الأدب. درجة التغريب يمكن أن تتراوح: يقدم المسرح السريالي والعبثي تحريفاً جذرياً للواقع، والتقليد الساخر بدرجة أقل، وتجبر الاستعارات الحية القارئ على النظر مرة أخرى في الموضوعات اليومية أو التجربة المعروضة. يمكن أن ينظر للغة الأدبية بشكل عام على أنها تغريبية (Estranging)



على نحو مميز، وجعل سمات اللغة العادية متصدرة بالتكرار أو الانحراف، وبالتالي إجبار انتباهنا المتكرر نحو المعنى.

(2) التغريب (Estrangement) أو أدوات الاستيلاب (Alienation Devic-es) تم استغلالها، أيضاً، كتقنية تحليلية في تحليل الخطاب وتحليل التحاور. وهكذا، فمجرد نقل التحاور إلى الكتابة أو الكتابة الأصواتية (Phonetic Transcription) مفيد في كشف خصائص الكلام التي قد تغيب عن سمعنا بشكل طبيعي: جعل المألوف غريباً.

(3) إن المصطلح الخاص لكلمات التغريب (Words of Estrangement) قد تم استعماله في نظرية الرواية كمظهر للتركيز (Focalization) أو للمنظور (Per-spective)، حسب بوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky) (1973). هناك تعابير شكلية (Modal) التي تعني المسافة الواضحة للسارد عن وعي الشخصية التي وصفها: أفعال وظروف التأمل، والتأويل أو الترددية (Tentativeness) (يبدو، ظاهرياً، كما لو... إلخ).

فمثل أدوات الاغتراب هذه قد توحي بالواقعية: فالسارد العالم، رغم معرفته لا يمكنه أن يدخل عقول الشخصيات. لكن ما دام دخول العقول هو أمر «طبيعي» بشكل واضح في الرواية، فهو اغتراب متقطع في كل الأحوال دائماً، وهو «موسوم». إن جاين أوستن وجورج إليوت يستعملان هذه الأداة بشكل هزلي وماكر إلى حد الاستفزاز بالانتقال داخل وخارج عقول أبطالهم. كما في هذا المثال من **دير نورثنجر** (*Northanger Abbey*) لأوستن:

Whether Catherine Thought of Tilney So Much, While She Drank Her Warm Wine and Water, and Prepared Herself For Bed, as To Dream of Him When There, Cannot Be Ascertained ...

وكما لاحظ ذلك روجر فولر (Roger Fowler) (1977) يمكن استغلال تقنيات الاغتراب بشكل عام لاقتراح أنواع أخرى من البعد، مثلاً، بالنسبة لبعد أخلاقي (كما في شخصيات غير لطيفة وخسيسة)، أو بالنسبة لبعد ملغز لإعلاء معنى الغموض. في الخيال العلمي، تساعد مثل هذه التقنيات على تأكيد غربة العالم الأجنبي.



■ قيم جماعية أخلاقية،النقد الأخلاقي... إلخ. (Ethos, Ethical: Criticism, etc.)

(1) في البلاغة الكلاسيكية كانت القيم الجماعية الأخلاقية (Ethos) واحدة من الأنماط الثلاثة للبرهان الفني التي يمكن للخطباء أن يصوغوها: والأخرى هي التأثير (Pathos) واللجوء إلى مشاعر الجمهور ولوغوس (Logos) (البرهنة بالحجة). من المعنى اليوناني (عادة، ميل)، كانت القيم الاخلاقية جوهرية بالنسبة لأرسطو على نحو مطلق: الخاصية الأخلاقية التي يبرزها الخطيب لجعل حجته أكثر تصديقا وإعطاء الانطباع بأنه يقول الحقيقة. يجب القول إن السياسيين لديهم دائماً مشكلة في إبراز هذه الصورة الذاتية.

(2) كان هناك سجال كبير في النقد الأدبي ونظرية الأدب حول أخلاقيات الأدب (Ethics)، بما فيها المؤلف والقارئ. من المألوف الاعتقاد بأننا نتعلم الحقيقة انطلاقاً من قراءة النصوص الأدبية، وأننا مدعوون لإقامة أحكام أخلاقية، رغم أنه قد يمكن الاستدلال، أيضاً، على أن أسئلة الحقيقة أو الدرس الأخلاقي يمكن وقفها. (انظر ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)، انظر أيضاً تقييم (Eval-uation). هناك على الأقل نمط شفرة أخلاقية (Ethical Code)، «هناك اتفاق كما هو موجود دائماً حيث يتحمل المؤلفون مسؤولية ما يكتبون، هم «مسؤولون» بلغة ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1990)، والقراء مسؤولون في إقامة المعنى، ومحاولتهم إقامة العدل على النص. تحترم الأسلوبية، ويجب قول ذلك، كما في دراسة الترجمة بالفعل، «حقوق» النص ذاته (ولذلك فالتأويلات اللامنتهية تكون مرفوضة).

(3) في الخطاب غير الأدبي، يكون مبدأ التعاون (Co-operative Principle) لبول غرايس، وكذا مأثورة الكيفية (Maxim of Quality) أو قول الحقيقة لديه التي تعادل الشفرة الأخلاقية، مسألة قابلة للجدل: وبشكل مشابه، نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory). (النظريتان معاً، طبعاً، المعبر عنهما بقوة من قبل فلاسفة: انظر، أيضاً، جورجن هابرماس (Jurgen Habermas) (1993) في أخلاقيات الخطاب (Discourse Ethics)). وكما أكد ذلك باختين أيضاً، فإن فعل (Act) ليس أي عمل، بل إنه عمل ذو معنى ومسؤول، مع منفذ (Agent) يتحمل مسؤوليته. تهيمن على حياتنا الاجتماعية قواعد السلوك الأخلاقي المتوقع: لتجنب الظلم والعنصرية (والوقاحة)... إلخ. يتوقع من الطلبة والعلماء على السواء ليس أن



ينتحلوا آراء غيرهم بل أن يعطوا الحق لعمل وأفكار الآخرين، ويتوقع منهم، أيضاً، أن يحوزوا الموافقة من الرواة في مجال العمل.

(4) يثار السؤال حول ما إذا كان اللسانيون والنقاد والأسلوبيون مسؤولون بما يكفي. هل يجب أن نهتم أكثر، مثلاً، كما استفسر عن ذلك مارك روسبون وبيتر ستوكويل (Mark Robson and Peter Stockwell)، بالنتائج الأخلاقية لأفعال الكلام الموصوفة؟ بالتأكيد، مع ذلك، فقد بينت التطورات في بعض التخصصات مثل اللسانيات النقدية (Critical Linguistics) وتحليل الخطاب النقدي (Critical Dis- course Analysis) (Cda)، والنقد النسوي (Feminist Criticism)، والدراسات الثقافية والتفكيك (Deconstruction) أنه لا يوجد هناك شيء كأسلوب «محايد» أو «موضوعي»، بل لا يوجد قارئ وكاتب محايد. مجالات التحيز والذاتية، وحتى التضليل يتم عرضها وتحليلها بما فيها الإشهار والصحافة، والسياسة، واستنطاقات البوليس، والحرب والبورنوغرافيا، كلها مجالات يمكن أن تثار فيها قضايا أخلاقية. (انظر، أيضاً، ألان دوران (Alan Durant) (2010)، ونقد إيكولوجي (Eco-Criticism)).

أحد الأهداف الجديرة بالثناء في تحليل الخطاب النقدي (CDA) هي إثارة «وعي اللغة النقدية» (نورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (1992b))، خصوصاً في المدارس، ومن المفترض أنه من المسلم به إقامة تغييرات اجتماعية عبر أشكال التدخل المباشر باستخدام اللغة. ونجاحها، مع ذلك، قابل للنقاش. والأكثر نجاحاً في المجتمعات المتحدثة بالإنجليزية، دون شك، كان هو الحذف المتدرج مع نهاية القرن العشرين للصور الجنسية وصور أخرى للتمييز اللغوي تبعاً لتدخلات الحركة النسوية والصائب سياسياً. لكن تحليل الخطاب النقدي (Cda) يواصل إثارة الانتباه إلى مخاطر العنصرية ومعاداة السامية، مثلاً.

إنها حقيقة جديرة بالذكر، مع ذلك، أن تبتعد الأسلوبية عن التقييم، ربما باعتبارها حركة (سالفة ، رجوعية) منذ التقليد الليفي (Leavisite) في النقد الأدبي من جهة أولى والتقليد المعياري (Prescriptivism) في النحو من جهة ثانية. وعلاوة على ذلك، وخارج المجال الأكاديمي، فإن القضايا ذات الصلة بإعادة صياغة الأسلوب لحذف التعتيم والالتباس في اللغة القانونية (Legalese) والبيروقراطية، التي لاقت نجاحاً تاماً في بريطانيا بواسطة الحملة من أجل الإنجليزية المبسطة (Plain English Campaign) (انظر أيضاً كاتي وايلز (Katie Wales) (1995)).



(1) التورية (Euphemism) من «حسن العبارة» اليونانية وهي استبدال تعبير غير مؤذ أو لطيف، إلى تعبير بغيض أكثر، أو إلى مصطلح يثير بشكل مباشر موضوعاً كريهاً، أو تابو (Taboo).

المواضيع المؤذية تتراوح من حقبة لأخرى، ومن مجتمع لآخر. إننا لسنا خجولين بخصوص الحمل والجنس كأسلافنا، رغم أنه قد نلجأ للاستبدالات (أو متكافئات عامية (Slang))، مثلاً أمام طفل (She's in The Familly Way. They're Living Together). فكشف بيلا ويلفر (Bella Wilfer) عن حملها لزوجها في إطناب محكم في صديقنا المشترك (Our Mutual Friend) تشارلز ديكنز يصدم القارئ المعاصر باعتباره مضايقاً بشكل واضح:

Do You Remember, John, on The Day We Were Married, Pa's Speaking of The Ships That Might Be Sailing Towards Us From The Unknown Seas?

-I Think – Among Them – There is a Ship Upon The Ocean – Bringing – To You and Me - a Little Baby, John.

لكن الموت والتغوط (Defecation) مثلاً يستمران في كونهما موضوعين للتورية (If anything should happen to me; passed away/on; Powder Room, etc).

وبلغة تفكيكية (Deconstructionist)، فإن سيرورة الاستبدال التلطيفي هو إرجاء (Deferral) لا نهائي (انظر اختلاف (Différance)). بالنسبة للتورية، بالضبط لأنها ذاتها مرتبطة بموضوع كريه، يمكنها بنفسها أيضاً أن تعوض بأخرى. ولذلك فتابوت (Coffin) تعوض صندوق (Box)، وتابوت (Casket) تعوض تابوت (Coffin)، وبيت الوضوء (Shit-House) من الإنجليزية الحديثة تعوض بالمرحاض (Lavatory) تعوض ب مرحاض (Toilet) التي تعوض بمرحاض (Loo)... إلخ.



يمكن اعتبار التورية في التحاور العادي نتيجة طبيعية لما أسماه جيفري ليش (Geof-frey Leech) (1989) بمبدأ اللياقة (Politeness Principle): نتجنب «الكراهة» لنرحم مشاعر الناس الآخرين، أو للحفاظ على كرامتنا. عدد من المهن الكريهة أو غير البارعة «ترقى» بتلطيفات عامية: ;(Road Rotating Delivery Officer (Postman) –Cleaner) (Street Cleansing Operative)

في بعض الاستعمالات اللغوية، مع ذلك، يتم استغلال التورية بوعي في تلطيف الموضوعات الكريهة بواسطة ما يسميه ليش (Leech) (1981) على نحو ملائم بالهندسة الارتباطية (Associative Engineering) لإعلاء صورة أكثر إيجابية أو مشرقة. في مجال الإشهار لا توجد المرأة العجوز السمينة، فقط توجد الوجوه الملآى والناضجة، وفي إعلانات بيع المنزل، المنزل المتميز (House «Character»)) الذي يحتاج إلى بعض التجديد»، ربما ينهار. وبشكل أكثر جدية، يمكن للتورية أن تعلي من رؤية وردية خاطئة للعالم، وأداة للشرعنة. التسهيل الكمي (Quantitative Easing) سمح لوزير المالية البريطاني بالترخيص لخزينة الدولة بسك النقود إبان ركود سنوات 2000. لقد أحال أنطوني بورغِس (Antony Burgess) (Tls، 12 نيسان/ أبريل 1985) بشكل لطيف على الكلمات السياسية الملطفة (Euglots) على مفردات التلطيف العادية الخاصة ببلاغة الحرب، حيث (Deterrent) تعني «قنبلة» (Bomb)، والحامي للسلام (Peacekeeper)، تعني صاروخ (Missile)، وحيث الاختزالات (Acronyms) يمكن استعمالها بشكل تلميحي إذا لم نكن نعرف إلى ماذا تمثل (مثلاً (GSD) المطبقة على الإشعاع): مظهر للغة جديدة «New – Speak» الأورويلية (Orwellian) (بول شيلتون (Paul Chilton) ((ed.) (1985): انظر كلام جديد (New – Speak).

(2) تتباين التلطيفات في بعض الأحيان مع عدم التلطيف (الفظاظة) (Dysphe-misms): حيث الكلمات القوية أو العدوانية الواضحة يتم استعمالها كاستبدالات لألفاظ متوقعة أكثر لياقة. إنها سمة للكلام العامي أو الحميمي، المعد ليصبح صادماً (In Your Face)، أو للتنفيس عن المشاعر. كانت السلسلة التلفزية البريطانية الساخرة (In The Loop) (2009) حول الحكومة البريطانية على مستوى وزاري مليئة بها.

■ المعنى التقييمي، التقييم (Evaluative Meaning, Evaluation)

(1) بالنسبة لـ ف. ر. بالمر (F. R. Palmer) (1981) يماثل المعنى التقييمي (Evaluative Meaning) المعنى الانفعالي (Emotive Meaning): هناك كلمات تؤثر في مشاعرنا لأن لها إيحاءات الاستحسان أو الاستهجان (مثلاً، مومس مقابل



امرأة، والتعجب والقسم نموذجياً). فرحلة على متن القطار لثلاث ساعات تقريباً هي رحلة سيئة، ورحلة في أقل من ثلاث ساعات تكون جيدة (انظر أيضاً التطريز الدلالي (Semantic Prosody)). وعموماً، فهو يناقش أن في اللغة اليومية كثير مما نقوله ليس إقراراً لواقع، بل لأن المعنى التصوري (Conceptual Meaning) ليس بالضرورة أسمى. إننا على الدوام نقيم أوضاعاً وأناساً وكلاماً للآخرين (انظر، أيضاً، التغذية المرتدة (Feedback)).

(2) يقوم التقييم في بعض أنواع الخطاب بدور مهم، و«يبنى داخل» النحو (Grammar) والمعجم، والبلاغة: في مراجعات الفيلم والكتاب وتقييمات المشروع، **وبعض أنواع المقالات الصحفية... إلخ. فتحليل مثل هذه اللغة التقييمية يشكل** أساس النظرية التثمينية (Appraisal Theory) التي تم تطويرها داخل النحو النسقي (Systemic Grammar). (انظر، أيضاً، سوزان هنستن وجوف طومسون (ناشرون) (Susan Hunston and Geoff Thompson) (EDS) (2002)، وج. ر. مارتن وب. ر. وايت (J.R. Martin and P.R. White) (2003).

(3) وبشكل مبكر، في النحو السياقي (Contextual Grammar)، اعتبر كل من ميخائيل هوي (Michael Hoey) (1989) وأوجين وينتر (Eugene Winter) (1982) التقييم على نحو خاص علاقة جملة مهمة، يتم تحقيقها في أبنية مثل: There Is No Justification For ....,It Is Not True That, This Sounds Strange, .But It's True,

ومركبات وملحقات مثل: (In My Opinion) و(Speaking Frankly)... إلخ.

(4) تم استعمال تقييم (Evaluation) في تحليل الخطاب (Discours Analysis)، كاسم (في حركة وظيفية) (Functional Move) في وحدة تبادل، مثلاً، بين المعلم والتلميذ في القسم (انظر مالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard) (1977)). فاستفهام استهلالي (What Is The Capital of Greece ?) يمكن أن ينتج الجواب، أثينا (Athens)، وتغذية المعلم، هو حسنا، أو حسنا فعلت... إلخ. (خارج القسم هذا النوع من التقسيم يمكن أن يوحي بالرعاية).

(5) في التحليل المؤثر للسرديات (الشفوية)، اقترح كل من وليام لابوف و ج . واليتسكي (William Labov and J. Waletsky) (1967) التقييم كمكون مستقل، يلي التوجيه (Orientation) والتعقيد (Complication)، ويسبق الحل



(Resolution) والذيل المقطعي (Coda). يشير التقييم إلى نقطة أو فائدة الحكاية من قبل المتكلم، (عامل في حكي (Tellability)) ومع ذلك، فلابوف قد راجع بعد ذلك الخطاطة، واقترح عن صواب أن التقييم يمكن أن يرد بحرية اكثر في متوالية سردية . ويمكن أن يرد بوضوح في البداية ومن تم يخلق الترقب والتوقع / I've Just Had This) Wonderful Experience/Heard This Fantastic Joke... etc). يستعمل الكبار على الأرجح أدوات تقييمية في سرد الحكاية أكثر من الأطفال.وبشكل واضح يقوم السامع أيضاً بتقييم الدعابة أو الحكاية في نفس الوقت: ليس تقييماً كبيراً إذن لمضمون الكلام بقدر ما هو للكلام.

في الرواية يكون من الصعب تحديد «تقييم» مفردة بلغة المكون أو التقسيم البنيوي. التقييم الصريح يكون في الغالب أخلاقياً وهو علامة على منظورية السارد العالم، وقد يوجد في أي مكان، مثلاً كتعليق على أفعال الشخصية أو أفكارها، أو أداة لإثارة اغتراب القارئ أو تقمصه العاطفي. النهايات الفعلية أو الخواتم (Epilogues) هي تقليدياً أمكنة حيث (يمكن استنتاج) الخلاصات الأخلاقية كما في الخرافات «Fables».

(6) في وضع خطاب أوسع، المتضمن لاستجابة القارئ لنص أدبي، فإن للتقييم دوراً هاماً إن لم يكن مثيراً للجدل والإشكالية. في النقد الأدبي التقليدي تتفاوت المقاييس التي بواسطتها تمت إقامة أحكام « الطيبة» و«الخبث». إن الحقيقة في الحياة، أو درجة الواقعية هو مقياس واحد، وإن حبكة مشوقة أو موضوع غير مألوف، هو مقياس آخر. وبشكل عام، ومع ذلك، يظهر التقييم على أنه نوع من الذاتية المنضبطة.

كانت أفكار ف. ر. ليفيس في الثلاثينات الأكثر تأثيراً على النقد الأكاديمي (والمناهج الدراسية الجامعية)، فقد كان بِرَوْز المعيار الأدبي (Literary Canon) للنصوص، «التقليد الكبير» المبني على المقياس الثقافي والاجتماعي والأخلاقي والشكلي. فالمؤلفون ((الكبار)) أو ((الصغار)) يتم التمييز بينهم كما النصوص ((الكبيرة)) و((الصغيرة)). فليس كل النقاد يتفقون مع ليفيس، وأن عدداً من الكتاب بالتالي قد تم إعادة تقييمهم لاحقا (كاتبات نسويات مثل إليزابيث غاسكِل (Elizabeth Gaskell)).

وبشكل جذري، فان سيرورة التقييم التامة هذه قد تم رفضها من قبل بعض النقاد نظراً لنزعتها الذاتية والأيديولوجية (انظر تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996))، كما تم رفض التقييم المتضمن في الأدبية (Literariness). كل أنواع الخطاب تم اعتبارها قَيِّمَة للدراسة بشكل متساو، وليس هناك مفاضلات تقييمية (بينها).



بقدر ما يستلزم النقد تأويلاً، فإن التأويل يتضمن تقييماً حتى لو لتلك السمات التي يتم اعتبارها داخلياً على أنها هامة أو دالة بالنسبة لتوضيح المعنى الممنوح للنص، أو لمساهمتها في وحدته.

(7) كان دور التقييم في الأسلوبية يشكل شيئاً من الارتباك. في الأيام الأولى للأسلوبية في الستينات، كان يعبر عن أي نوع من «النقد الأدبي» دائماً على أنه غير مرغوب فيه (مثلاً ديفيد كريستال وديريك ديفي (David Crystal and Derek Davy) (1969))، لكن الأسلوبية تضم نموذجياً المقاربة اللغوية للوصف النسقي للسمات النصية والمقاربة النقدية للتقدير الأدبي، ولذلك فهي معنية بالضرورة بالتأويل: مع التأثير الأدبي للسمات اللغوية، ومساهمتها في المعنى العام للنص.

عندما يحدث التقييم، فإنه يكون داخليا في النص، أي تقييمات فعالة أو مناسبة (Appropriateness) للسمات اللغوية لوظائفها المدركة. دائماً مع ذلك ما لم يتم إقراره بشكل واضح يتم بطريقة أخرى، فإن التقييم (Assessment) يفترض أن يكون إيجابيا. وكما قال ذلك جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1985) لا ينتج التحليل الأسلوبي عن حكم قيمة، لكنه يفترضه: إنه نوع من «الحكم المسبق» لفائدة العمل المراد فحصه.

بالنسبة لمستعملي اللغة العاديين، يمكن لتقييم الأساليب أن يجذب الانتباه بواسطة الإخفاقات في التواصل: عبر الالتباس (Ambiguity)، والإطناب، والرطانة والتكرار... إلخ. وبالتأكيد، في المجتمع ككل، هناك بعض صيغ الخطاب يتم تقييمها أكثر من أخرى (العطف (Co-Ordination) المفرط يتم النظر إليه على أنه غير «متكلف»، مثلاً)، وربما أن الدراسات الأسلوبية عامة يجب أن تنتبه أكثر لبلاغة التأليف وللتقييم (Assessement) الموضوعي «لنماذج» الأسلوب. (انظر، أيضاً، و. ناش (W. Nash) (1980)).

■ الجملة الوجودية الدالة على الكينونة (Existential Sentence)

بالرغم من الاسم، فإن الأمر لا يتعلق بالفلسفة الوجودية. على العكس من ذلك، فإن الجملة الوجودية (Existential Sentence) في النحو تصف بناءً يقرر أن شيئاً ما «يوجد»، ويكون قابلاً للتحديد بواسطة نموذج (There) (= ظرف غير مكاني كفاعلها مد (Dummy «Subject»)) (وفكرة) (Theme))+ Be (يوجد) + فاعل منطقي + س (= باقي الجملة)، كما في: (Waiter, Waiter) There is a Fly in my Soup; there's no business Like Show Business, etc.



فمثل هذه الجمل يمكن أن ينظر إليها على أنها متصلة من حيث الشكل بنماذج واضحة مثل:

a fly (فاعل) is in My Soup, No Business is Like Show Business

لكن، وكما توحي بذلك هذه الشروح، فإن المتكافئ الوجودي هو إلى حد بعيد العضو البديل (Commoner alternative) مادام يسمح للتركيز المرغوب فيه الخاص أن يقع بعد الفعل، وليس قبله، أي الموقع الطبيعي للتركيز أو بالنسبة للمعلومة الجديدة. فخانة الفاعل مخصصة عادة للأقل أهمية، أو للمعلومة المعطاة (أي كفكرة (Theme)).

الجمل الوجودية مفيدة على نحو خاص إذا كانت الفواعل النحوية «ثقيلة» «أو مركبة، وتتطابق مع مبدأ ثقل نهاية (End -Weight) There Wasn't One Word of: Sympathy or Understanding For The Departing Foreign Minister.

(مثال غير قابل للصياغة، بالفعل، بلغة فاعل + be).

في الإنجليزية الشكلية، خصوصاً الأدب، أفعال أخرى من غير (be) يمكن أن توجد، مثلاً، Once Upon A Time There Lived a Poor woodcutter; Your Actions; There May Come A Time When You Will Regret There Rose in The Distance a Hug Cloud of Yellow Dust.

■ الإحالة (التكرارية) الخارجية (Exophoric Reference)

أحد زوجي المصطلحات التي روجها ميخائيل هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hassan)، (1976) ويحيل على مرجع سياقي أو وضعي (Situational) تكرارية خارجية (Exophoric))، في مقابل إحالة نصية (Textual Reference) (تكرارية داخلية (Endophoric)).

يمكن لإحالة تكرارية خارجية أن تكون «مخصصَة» محيلة على سياق وضعي مباشر حيث يقع الخطاب، أو أن تكون «معممة» أو مشتركة صوتياً (Homophoric)، محيلة على سياق ثقافي أوسع أو معرفة مشتركة. تغاير وظائف أداة التعريف (Definite (The) Article) في جمل مثل: Mind the step and the world today ضمائر الشخص (Person Pronouns) الأولى والثانية (أنا، نحن، أنت) هي نموذجياً (تكرارية) خارجية تشير إلى المشاركين في الخطاب، بينما ضمائر الشخص الثالث (هي، it، هو، هم) هي نموذجياً تكرارية داخلية، محيلة على مركبات اسمية (Noun Phrases) في النص المصاحب (Co-



Text). ومع ذلك في جمل مثل: They're Always Digging Up The Roads Round Here، فإنها تعمل كتكرارية خارجية.

الإحالة التكرارية الخارجية مهمة على نحو خاص في النصوص المسرحية للمساعدة في إقامة الأبعاد الوضعية لعالم المسرحية، وعالمية الخطاب (Its Universe of Dis-course).

الاستهلال (Exordium)

هو في البلاغة الكلاسيكية تقسيم (Division) لخطبة حيث يسم الافتتاح أو المقدمة. الاسم البديل هو (Proemium). وإحدى وظائفه هي المستمع في الإطار الصحيح ذهنياً عبر («أسر الحماسة» (Captatio Benevolentiae))، لكي يكون متقبلاً لما سيلي: كما في (جملة) مارك أنطوني (Mark Antony): أصدقائي الرومان والريفيون، استمعوا إلي. (شكسبير: **يوليوس قيصر**). إن النكت والخرافات هي وسائل لشد الانتباه، وأدوات للتلميح (Insinuatio). مثل هذه الوسائل مازالت مستعملة من قبل السياسيين والمحاضرين. لقد استعمل باراك أوباما (Barak Obama) لافتتاح خطابات حملته كلمات مثل: "I Realize i Am not The Most Obvious Presidential Candidate". أيضاً عرضٌ للتواضع.

كثير من افتتاحات الروايات يمكن اعتبارها مشابهة للمقدمات الشكلية. فقد وهب هنري فيلدنغ الفصل الأول **لجوزيف أندروز** (*Joseph Andrews*) لوضع روايته في السياق، مع اعتبار «لسيرة» **ولباميلا** (*Pamela*) صاموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson).

التعبيري: المعنى تعبيري، الوظيفة التعبيرية، الأسلوبية التعبيرية... إلخ. (Expressive: Expressive Meaning, Expressive Function, Expressive Stylistics, etc.)

(1) يستعمل المعنى التعبيري (Expressive Meaning) أحيانا في الدلالة (Semantic) كبديل لمعنى عاطفي (Effective) أو موقفي (Attitudinal) أو انفعالي (Emotive) في إحالة على ترابطات الكلمات عند المستعمل، وكذلك على المعاني التي تشير إلى مواقف أو أحاسيس المستعمل.

كثير من التعجبات والمصطلحات الاستعارية (Metaphoric Idioms) للكلام



العام يلها معنى تعبيري: Down In The Dumps، وIn The Doldrums ، وSick To The Teeth... إلخ.

تكون الوسائل التعبيرية إما عاطفية أو نزوعية (Conative) بقدر ما تستطيع، أيضاً، إثارة الجواب عند المستمع.

(2) غالباً ما يقال عن اللغة الأدبية إنها تعبيرية، من حيث كونها تثير ترابطات وإضافة فوق المعاني التصورية (Conceptual Meanings)، وكذلك من حيث معالجتها لصورة اللغة عبر الإيقاع (Rhythm)، ونماذج الصوت، والتكرار... إلخ، «للتعبير» أو لتأكيد المشاعر أو المواقف. إنها، أيضاً، مثيرة للعواطف أو عاطفية في هندستها لأجوبة القارئ. المصطلح المتصل هو مبدأ التعبيرية (Expressivity Principle) لجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)، وهو مظهر للبلاغة النصية (Textual Rhetoric).

كثيراً ما يستعمل تعبيري (Expressive) وتعبيرية (Expressiveness) ببساطة، مع ذلك، لتعني مفعم بالحيوية ((Vivid (ness) أو فاعلية ((Effective (ness).

(3) التصنيفات الوظيفية المختلفة للغة ميزت الوظيفية التعبيرية (Expressive Function).

لقد ميز جون لاينز (John Lyons) (1977) المصطلح التعبيري (Expressive) من الوصفي (Descriptive) (أي واقعي أو إخباري) والاجتماعي (Social) (تفاعلي). الأقوال التي هي تعبيرية بهذا المعنى تحدد مشاعر المتكلم أو شخصيته. ويعترف بأن التمييزات هي بعيدة عن الوضوح، وأنه في كل الأحوال فان الكلام لا يمكن أن تكون له أكثر من وظيفة. ولذلك فـ! I'd Love a Cup of Coffee (أريد فنجان قهوة !) هي إخبارية وتعبيرية كذلك، ويمكن أن تكون تفاعلية لأنها توحي ضمنا أن السامع يجب في الواقع أن يجلب أو يُعد فنجان قهوة.

مؤثرا كان التمييز المشابه لكارل بوهلر (Karl Bühler) (1934) بين وظائف التمثيل (Representation)، منادى (Appel) (Vocative)، وتعبير (Expression) (Ausdrück)، وذلك وفق ما إذا كان المرجع قد تم إحداثه للعالم الخارجي، والسامع، أوالمتكلم. تكون الوظيفية التعبيرية التي تميز المتكلم أساسا، موسومة إذن بسمات لهجية فردية (Idiolectal Features) للإيقاع والسلوك... إلخ.



أكثر إثارة للجدل، مع ذلك، هو الاتصال الذي أقامه بين الوظيفة التعبيرية واللغة الشعرية. حتى في الشعر الغنائي لا يمكننا أن نفترض أن مشاعر الشاعر هي التي تم التعبير عنها. (انظر أيضاً 4 ادناه). ومع ذلك بالنظر إلى الافتراض المشترك لشخصية الأنا (I – Persona) فإن الشعر الغنائي لوليام وردزوورث أو بيرسي بيش شيلي، مثلاً، تجعل مشاعر المتكلم على نحو مميز في الطليعة.

انطلاقاً من بوهلر تم تطوير نموذج رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) المتعلق بحدث الكلام (Speech Event)، تعيين المكونات الأساسية المتضمنة في التواصل (Communication)، ومختلف وظائف اللغة المتعالقة معها. تكشف وظيفتة الانفعالية (Emotive Function) بشكل مشابه عن توجه نحو المتكلم ومشاعره، ويمكن معادلتها بالوظيفة التعبيرية.

(4) استعمل هنريش بليت (Heinrich Plett) (1977) مصطلح أسلوبية تعبيرية (Expressive Stylistics) كمقولة عامة للمقاربات الأسلوبية التي مركزها المتكلم أو الكاتب، وحيث تقتضي رؤية متقادمة للأسلوب نفسه كما تكشف عن ذلك شخصية أو «روح» الكاتب. إنها مرتبطة على نحو خاص بعمل بينيديتو كروس (Benedet-to Croce) (1922)، وكارل فوسلر (Karl Vossler) (1932)، وليو سبيتزر (Leo Spitzer) (1948).

وعلى أساس موضوعي أكثر، مع ذلك، قد يتم النظر إلى الأسلوبية التعبيرية على أنها تحيا في مفاهيم الأسلوب كلهجة فردية (Idiolect): على أساس فكرة كون ديكنز لديه أسلوب مختلف عن أسلوب كل من ترولوب وتاكيراي (Thackeray). بكل تأكيد تعد هذه الرؤية للأسلوب مركزية في علم الإحصاء الأسلوبي (Stylometry)، المتضمن الأسئلة التاريخية للتأليف.

(5) في نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) فإن التعبيرية (اسم) هو أحد تصنيفات جون سيرل (John Searle) (1975f)، الخاصة بالأفعال الإنجازية (Illocu-tionary Acts). إنه نوع من الكلام حيث يعمد المتكلمون إلى الكشف عن مشاعرهم أو مواقفهم إزاء حالة أوضاع (State of Affairs) موضع دراسة. الاعتذار والتهنئة، والشكر والتعزية كلها تعابير مشتركة.



السرد الخارجي، خارج السرد (Extradiegesis, Extradiegetic)

انبثق مصطلح السرد الخارجي (Extradiegesis) في عمل جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) حول القصة (Narrative) عند مناقشة المستويات السردية أو السردي (Diegetic)، أو الدمج (Embedding) قصة في أخرى (انظر، أيضاً، التأطير (Framing)).

السارد الثالث هو على نحو مشترك خارج السرد (Extradiegetic)، يقول الحكاية (Story) التي تتضمن المستوى السردي الأساسي (مثلاً في روايات جاين أوستن). وسارد السرد الداخلي (Intradiegetic) هو في نفس مستوى واقع الشخصيات في سرد الحكاية: مثلاً، غوليفر (Gulliver)، وإسماعيل (Ishmael)، وجاين إير (Jane Eyre) (دائماً السارد الشخص الأول). تشكل الحكايات المدمجة في حكايات مستوى «أدنى»، أي ميتا سردي (Metadiegetic) أو دون السردي (Hy-podiegetic).

(انظر، أيضاً، شولوميث ريمون - كينان (2002) (Shlomith Rimmon-Kenan).

لهجة غير معيارية، لهجة عينية (Eye-Dialect)

هي استعمال التهجية غير المعيارية في الأدب (مثلاً حوار في المسرح والروايات) للإحالة على تلفظات غير معيارية، التي هي بالفعل ليست غير معيارية على الإطلاق، أو بالأحرى، لا تختلف عن التلفظات المعيارية، مثلاً: Woz أو Wus(Was)، وWim-min (Women). فهذه يتم تزينها أحياناً بصيغ تحاول تسجيل تلفظات لهجية (Dia-lectal) أو صيغ، كما في السيدة غامب (Mrs Gamp) لتشارلز ديكنز:

Oh Sairey, Sairey, Little Do We Know Wot Lays Afore Us!

(مارتن شوزلويت) (Martin Chuzzlewit).

من الناحية البصرية، يكون التأثير أيقونياً (Iconic): (من أجل تضليل الكلام الذي يختلف عن الإنجليزية المعيارية. ومع ذلك، فإن التضمن المشوش في مثل هذه



التهجيات المنحرفة يمكن أن توحي بأخطاء في التهجية، ومن ثم رؤية الكلام اللهجي الذي يقرنها بالدونية الاجتماعية والأمية. في تقليد الرواية، شخصيات الطبقة «الدنيا» هي التي يكون كلامها منسوخاً أكثر (بالتأكيد ليست الشخصيات الرئيسية).

■ القافية البصرية، المكتوبة (Eye-Rhyme)

تسويغ في القافية (Rhyme) تم تطويره على نحو خاص في الحقبة الحديثة، حيث تحدث بواسطته الترابطات عبر التهجية وليس الصوت، مثلاً: Great / Meat، وFind / Wind (اسم) (انظر أيضاً مجانسة خطية (Homograph).

في شعر العصور المبكرة، ما يبدو على أنه قوافٍ غير تامة هو ببساطة انعكاسات للتلفظات الحقيقية المهجورة (Obsolete) في وقتنا الحاضر: Wind (اسم) / -Un kind لشكسبير.





F

قصة (Fabula)

أحد زوجي من المصطلحات (انظر، أيضاً، الحكاية (Sjužet)) التي أدخلها الشكلانيون الروس إلى النظرية السردية (Russian Formalists) في العشرينات (تحديداً فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1925)).

في كل قصة هناك مستويان: المستوى السطحي (Surface) مع متوالية فعلية للأحداث كما تسرد (حكاية (Sjužet))، والمستوى العميق (Deep)، الترتيب الكرونولوجي أو المنطقي المجرد الممكن للأحداث (أي قصة (Fabula)). في السرديات البسيطة، حكاية (Sjužet) وقصة (Fabula) يتلاقيان بشكل طبيعي، في رواية مثل **الصوت والغضب** (*The Sound and The Fury*) لوليام فولكنر (Wil- liam Faulkner) العلاقة هي أكثر تعقيداً. هناك حاجة إلى مزيد من البحث حول تأثيرات مثل هذا الانقطاع. قراء الروايات ومشاهدو المسرحيات والأفكار يستنبطون بالتدريج المنطق الضمني للعمل انطلاقاً من تعاقب الأحداث قبلهم، وانطلاقاً من (العودة أو التوقعات، ومن الاستنتاجات، أو الثغرات الفعلية في القصة).

ليس هناك متكافئ دقيق لهذا المصطلح الإنجليزي (قارن قصة Fabula Discourse) اللاتينية)، مادام المقابل الحرفي خرافة (Fable) يتوفر سلفا على معنى مقبول كحكاية ذات مغزى (قارن **خرافات إيسوب** (*Aesop*)). إنها تناسب المصطلح البنيوي الفرنسي حكاية (Histoire)، وحكاية (Story) قد تم استعمالها أحياناً عن



ترجمة (Fabula) و(Histoire) على حد سواء (انظر سيمور شاتمان (Seymour Chatman (1978))، رغم الالتباس القيمي لهذا المصطلح نفسه في الإنجليزية.

هناك اهتمام بمستوى قصة (Fabula) تم عكسه في الدراسة الشكلانية لما أسماه فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) بمورفولوجيا الحكايات الشعبية، التشكيلات البنيوية الكونية الضمنية لأدوار المشاركين والأفعال، مثلاً، «بطل» و«نذل» والحافز «المنشود».

(انظر، أيضاً، حبكة وحكاية (Récit)).

الصورة المعنوية (Face)

اقترنت الصورة (Face) كثيراً بعمل السوسيولوجي إرفينغ غوفمان (Erv- ing Goffman) 1955 وبعده) الذي تم تطويرها لاحقا من طرف بينيلوبي براون وستيفن لفينسون (Penelope Brown and Stephen Levinson) (1978، 1987) في ارتباطها بالمعايير الاجتماعية للسلوك التحاوري داخل النظرية المؤثرة المعروفة بنظرية التهذيب (Politeness Theory).

(فإن الصورة هي (Face) «قيمة اجتماعية إيجابية» نطلبها لأنفسنا، مبنية على صفات اجتماعية متفق عليها. إنها نوع لمبدأ التعاون (Co-Operative Principle): نوافق ضمنياً للحفاظ على صورة أو صور (Face) الآخرين، والآخرون سيحافظون على صورتنا. وهكذا، في عدد من الثقافات لا يتم اعتبار مهذب غير سائغ، عدواني أو غير لبق، حتى بين الأصدقاء، وإذا كان علينا أن نواجه الناس فإننا سنلجأ إلى منهجيات وتعبير غير مباشر حتى لا «نفقد صورتنا (Face)» أو نهدد ذلك الذي يحاورنا بأفعال مهددة (للصورة (Face – Threatening Acts (FTAs)).

بالإضافة إلى الصورة الإيجابية (Positive Face) تميز نظرية الكياسة الصورة السلبية (Negative Face) التي تحيل على حقوق أساسية لحرية العمل، ولأنفسنا ولمحاورينا. مرة أخرى، استراتيجيات التلطيف مثل الحواجز (Hedges) (I hate to impose but .....) تتجنب الفرض (Imposition) والتقليل من تهديد (صورة الآخر).



فبقدر ما يكون المرء تحت الأضواء العمومية، تزداد أهمية الصورة العمومية، وتقديم الذات عبر اللغة. يقوم السياسيون اليوم بتوظيف مستشارين للتواصل (Spin – Doctors) «لبيع» صورتهم وصورة سياسات حزبهم، وأنهم غالباً من يحرر بعناية التصريحات الكلامية، متضمنةً، مثلاً، التلميح (Euphemism) أو الشرح (تأويل) (Periphrasis)، لتجنب الخلاف أو فقدان صورة الشخص عند الناس (Face) (مثلاً: We Had A Frank Exchange of Views). وما يسمى تدبير الصورة (Face Management) هو أساس نموذج اللالياقة (Im – Politeness) لديريك بوسفيلد (Derek Bousfield) (2008).

لنقد النزعة الثقافية للمفهوم في نظرية براون ولفينسون، (انظر ريتشارد واتس (Richard Watts)) (2003).

(انظر، أيضاً، دور (Role)).

■ (التغذية العكسية) الراجعة (Feedback)

تم جلب التغذية (Feedback) إلى تحليل الخطاب (Discourse Analysis) (وتخصصات أخرى مثل نظرية التربية) من الدراسات الخاصة بالتواصل، وهي تحيل على سيرورة يتم بواسطتها التقاط ردود المستقبل للرسالة من طرف المرسل ويتم ضبطها، ومن ثم، يمكن إحداث التعديلات إذا كان ذلك ضرورياً.

في سياق الخطابة العامة، سيستجيب المحاضر مثلاً، بشكل طبيعي للإشارات غير الفعلية (Non – Verbal) أو تقنية خلفية (Back – Channeling) (تعبيرات وجهية لعدم الفهم، والضجر أو النعاس). تكون الإشارات في التحاور العادي فعلية أو غير فعلية، مادام المستمع كمخاطب محتمل له دور نشيط وليس سلبياً: وحدات مثل (Yes, Mmm, Really ?, I See... إلخ). تعترف بفهم السامع، وتفيد أيضاً في مصادقة أو مساءلة كلمات المتكلم، دون توقيف فعلي لانسياب كلام الآخر. مثل هذه الإشارات اللفظية في التحاور عبر الهاتف تكون مهمة في غياب الاتصال وجها لوجه. السكوت الطويل من قبل السامع هو من المحتمل لإثارة تلفظات من قبيل (Are You Still There?)، السكون الطويل، أيضاً، في الاتصال وجهاً لوجه هو من المحتمل أن يبدو موسوماً بطريقة ما.



في المسرح أو في استوديو التلفزة، يعد السكوت من قبل الجمهور إشارة سلبية بشكل بالغ إزاء الممثلين، وإن التغذية العكسية (Feedback) بطريقة الضحك والتصفيق وحتى إطلاق الصوت يكون مرحباً به. (في الحوار المسرحي على الخشبة، مع ذلك، فان إشارات التغذية (Feedback) للكلام «الحقيقي» ليست دائماً حاضرة).

بالنسبة للأدب تكون التغذية المباشرة مستحيلةً انطلاقاً من القارئ، لكن الصعود والانحدار الدرامي في بيع الكتب هو نمط آخر. يمكن للكاتب أن يتوقع تغذية عكسية محتملة، مع ذلك، انطلاقاً من قارئ ضمني (Implied Reader)، ومن تم «بناؤه» داخل خطاب النص. بالنسبة لروائيي القرن التاسع عشر المتابعين أمثال تشارلز ديكنز كان من الممكن فعلاً بالنسبة لمؤلفها الإجابة أسبوعاً بعد أسبوع على التلقي النقدي للأجزاء المتسلسلة من الرواية المنشورة في شكل مجلة.

■ شروط اللباقة البيان... إلخ. (Felicity Conditions, etc.)

في نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) تحيل شروط اللباقة (Felicity) على نوع خاص من الملائمة (Appropriateness) التي تصلح للوظائف الناجحة لأفعال الكلام، مثلاً، الوعد، والأمر، والتهديد، والطلب... إلخ. والأقوال التي لا تستجيب لشروط مختلفة يتم النظر إليها على أنها غير مناسبة، وبمعنى ما، أفعال كلام غير صالحة.

أحد شروط اللباقة أو الملائمة (Felicity or Appropriateness) ((هو التمهيدي) (Preparatory)) يتوقف على المتكلم الذي تتوافر له «سلطة» ثقافية لإنجاز نمط معطى لفعل الكلام: ليس كل واحد يمكنه أن يُعمد طفلاً، أو أن يفتتح برلماناً مثلاً. وحفلة الزواج التي لا يديرها قس أو أمين السجل يتم اعتبارها بشكل طبيعي على أنها «غير ذات قيمة وباطلة» (ربان السفينة يعد استثناء).

ما يسمى بشروط الصدق (Sincerity Conditions) تفترض أن المتكلم يقول الحقيقة: وهو واقع ذو أهمية كبيرة في المحكمة (انظر أيضاً مأثورة النوعية (Maxim of Quality) لغرايس. الشروط الضرورية (Essential Conditions) تعني أن المتكلم يعود عادةً إلى بعض المعتقدات أو المقاصد (Intentions) في إنجاز فعل الكلام. ليس هناك غاية في أن تطلب من شخص ما كي يجلب لك كأس شاي إذا لم تكن ترغب فيه، أو تَعِد شخصاً ما بهدية إذا لم تكن لديك نية الوفاء بوعدك.



■ القافية المؤنثة (Feminine Rhym)

دخلت علم العروض (Prosody) الإنجليزية من الفرنسية،المكان الذي كانت تنتمي إليه. وهي مبنية على مقطع إضافي ضروري في الوزن، عندما تكون الصفة مؤنثة: مثلاً، Petite-Petit. تكون القوافي المؤنثة في الإنجليزية متعددة المقاطع، متضمنة نهايات غير منبورة، مثلاً:

/ x
Litte Jack Horner
/ x
Sat In A Corner

فهي تتغاير مع ما يسمى بالقوافي المذكرة التي تكون أحادية المقطع، وتكون منبورة أو «قوية»: كما في June و Moon.

القوافي المتضمنة لمقاطع غير منبورة نهائية ليست رائجة في تقليد الشعر الإنجليزي عامة كقوافي أحادية المقطع. لقد اقترح ديريك أتريدج (Derek Attridge) (1982) أن ذلك يحدث بسبب فقدانها لمعنى الإغلاق (Closure). فهي تستغل لأهداف هزلية في دون جوان (Don Juan) بايرون، حيث الكلمات تتناغم مع المركبات ومن تم إبراز الكلمات غير المنبورة:

Pudding / mud in; Persuaded / They Did; Intellectual/ Hen-Pecked You all, etc.

وهي تقنية قام باستغلالها، أيضاً، مؤلفو الأغنية الشعبية للقرن الثامن عشر أمثال إيرفينغ بيرلين (Irving Berlin) وجوني ميرسر (Johnny Mercer).

■ النسوي: النقد النسوي، اللسانيات النسوية، الأسلوبية النسوية... إلخ. (Feminist: Feminist Criticism, Feminist Linguistics, Feminist Stylistics, etc.)

(1) النقد (الأدبي) النسوي (Feminist (Literary) Criticism) هو تخصص تطور بسرعة في العقدين الأخيرين للقرن العشرين، وعلى الخصوص في الولايات المتحدة الأميركية، وبريطانيا وفرنسا، باعتباره فرعاً من الحركة النسوية التي اهتمت بالمساواة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للجنسين. هناك أشكال كثيرة وليس



شكلاً واحداً للمقاربة النظرية، رغم أن نظرية التفكيك (Deconstruction Theory) ونقد استجابة القارئ (Reader-Response Criticism) كان لهما تأثير لفترات مختلفة.

عملت إحدى الاتجاهات على سبر فهم الأدب المكتوب من قبل الرجال غالبا عبر تجربة القراءة كامرأة، ومساءلة «الذاتية» المفترضة أو «الحياد» و«الكونية» للخطاب المكتوب. وتساءلت أخرى حول الإجراءات التقييمية (Evaluative) التي أقامت معياراً للأعمال الأدبية حيث الكتاب «الصغار» هن نسوة بشكل غالب. وآخر قد ناقش صور الكراهية للنساء دائماً النساء في الأعمال الأدبية نفسها.

عمل هيلين سيكسو (Hélène Cixous) (1975) ونقاد فرنسيون آخرون النزعة الذكورية (Phallocentric) المتحيزة القوية للنظرية النفسية التحليلية المؤثرة لسيغموند فرويد (Sigmund Freud). لقد استدلت سيكسو على تطور الشكل «الطبيعي» للتعبير المكتوب الخاص بالنساء (الكتابة النسوية) (Écriture Fémi-nine)، أسلوب الكتابة الذي يتميز «بسيولة» الشكل ومعنى متعدد، للاحتفاء بجنسانية نسوية في مقابل المنطقية المزعومة والعقلانية للأسلوب الذكري. تؤكد الكتابة النسوية (Écriture Féminine) مع الأسف، «آخرية» (Otherness) وضعف النساء، وترسم الطبيعة المزعومة للنساء بشكل مبسط نوعا ما للنسيج اللغوي.

ما أسمته إلين شوالتر (Elaine Showalter) (1979) النقد المؤنث (Gyno-criticism) هو دراسة الكاتبات النسوة من قبل النساء، وقد كان للكتابات النقدية لفيرجينيا وولف تأثير كبير هنا.

بشكل عام، مع ذلك، اتجه النقد النسوي في السنوات الحديثة لتأكيد الفكرة الكاملة للنوع (Gender) كبناء لغوي نصي (انظر، أيضاً، إنجازية (Performati-vity).

(2) وعلى نحو غير مفاجئ، أثرت النسوية حتماً في وجهات النظر حول اللغة، الوسيط الهام للواقع الأدبي، وتشفير العالم الواقعي للقيم الاجتماعية. في اللسانيات النسوية لفت العمل المبكر لدال سبندر (Dale Spender) (1980) وأخريات المتأثر بالحتمية اللغوية (Linguistic Determinism) الانتباه للقولبة الجنسية في اللغة، الطريقة التي توسم بها النساء في النحو، وكذلك في وسائل الإعلام باعتبارهن درجة أدنى، وتابعات وغير موجودات ببساطة.



مثل هذا العمل كان مؤثراً في المجتمع بصورة عامة، وفي نمط من «الهندسة» اللغوية لحذف النزعة الجنسية.

فلواصق مثل (Man -)، و(Woman -)، و(ess-) يتم تجنبها الآن في إعلان التشغيل كنتيجة لسياسة عمومية بغية إلغاء التمييز الجنسي: مثلاً، (Draughters) وليس (Draughtsmen)، و(Flight attendants) وليس (Air Hostesses)، هي المطلوبة. فاستعمال الضمير (He) كجنسي (عام) (Generic) ليشمل الذكر والأنثى (كما في The Speaker /Reader / Character) يعوق الآن توجيهات الأسلوب وهو في معظمه يتم تجنبه في الكتابات النقدية، مثلاً، لفائدة (he) أو (she)، و (s)he أو (She). في الكلام العامي والكتابة اللارسمية على كل حال، تستعمل أشكال (They) بشكل عام (مثلاً:If A Customer Wants <u>Their</u> Account Queried) (انظر، أيضاً، سارة ميلز (Sara Mills) (2008)).

هناك عمل متأخر في اللسانيات النسوية وفي تحليل الخطاب النقدي (CDA) (انظر (3) أدناه. لقد نظر في «ذكورية» (Masculinization) بعض الوثائق اللغوية (Registers) كالسياسات من خلال الاستعارات (Metaphors)، مثلاً، للحرب والرياضة.

بالموازاة مع النظرة النقدية حيث يمكن للرجل والمرأة أن يختلفا في طرقهما للتفكير وإدراك الواقع، كان هناك اهتمام باللسانيات الاجتماعية لبحث الاختلافات الممكنة بين خطاب الرجل والمرأة (لهجات النوع) (Genderlects). في المجتمعات الغربية تم افتراض الاختلافات العامة بكل تأكيد: مثلاً الثرثرة النسوية (قارن فلورا فينشينغ (Flora Finching) الثرثارة والسيدة نيكليبي (Mrs. Nickleby) لتشارلز ديكنز لكن الدليل الموضوعي كان صعباً مراكمته. قد يكون من الجيد أن تقاس الثرثرة نفسها ضد معيار ذكوري). بالتأكيد، انطلاقاً من الدراسات في تحليل الخطاب يتبين أن الاختلافات في الأساليب التفاعلية تستمر بإصرار: الرجال هم من المحتمل أقل مجاملةً من النساء، وأنهم أكثر احتمالاً لمقاطعة متكلمين آخرين، ويحتكرون الكلمة رغم أن «القضايا» العامة لـ «السلطة» تثار هنا.

(انظر، أيضاً، لياقة (Politeness)، انظر، كذلك، ديبي كاميرون (Debbie Cameron) (1992)، وجاين سندرلاند (Jane Sunderland) (2004)).

(3) انطلاقاً من التطورات في (1) و(2) معا تأتي التخصصات الفرعية الحديثة



للأسلوبيات النسوية (Feminist Stylistics) أو تحليل النص النسوي (Feminist Text Analysis) وتحليل الخطاب النقدي النسوي (Feminist CDA). المصطلح الأول أشاعته سارة ميلز (Sara Mills) (1995)، وبشكل عام حاولت الأسلوبية النسوية تقديم منظور جنسي للتحليل النقدي للأدب ولوسائل الاتصال باستعمال «أدوات» من الأسلوبية وتحليل الخطاب النقدي. فهي تنظر في قضايا الجنسية (Sexim) والسلطة والأيديولوجيا، وقضايا القوة والتركيز (Focalization)... إلخ، في الممارسات النصية. وتنكب، أيضاً، على العلاقات بين القراء الضمنيين (Im-plied Readers) ونظرائهم «الحقيقيين» المتموقعين اجتماعياً وتاريخياً. انظر، أيضاً، كلير والش (Clare Walsh) (2001)، وروث ووداك (Ruth Wodak) (1997)، انظر، كذلك، سرديات (علم السرد (Narratology)). الأخطار الناجمة عن مثل هذه التخصصات الفرعية هي التوجهات نحو معالجة المرأة باعتبارها مجموعةً متجانسةً، ومتمركزةً أوروبياً.

■ خيال، تَخَيُّل، قصة (رواية)، تخيلية... إلخ. (Fiction, Fictionality, etc.)

(1) من المحتمل أن يتم التفكير في تَخَيل (Fiction) كنوع (Genre) يرتكز على التخيل (Imaginary) وسرديات النثر الخيالي (Imaginative)، في الرواية في المقام الأول، ولكن، أيضاً، في القصص القصيرة: جوهر الأدب بعبارة أخرى .

هذا أمر جيد بقدر ما نعترف بأن الأدب الخيالي ليس هو كل الخيال (مثلاً بعض الروايات قد تحيل على أحداث «حقيقية» أو أن الناس ليسوا خياليين (Fictions)). ليس كل الأدب تخيل (هناك شعر ودراما ورواية وشعر غنائي وسردي). ولا كل الأدب تخيلي (Fictional) (يمكننا أن ندرس مواعظ جون دون، أو الصيغة المجازة للإنجيل كأدب). وبشكل معكوس ليس كل تخيل أدب: الخطاب التخيلي (Fictio-nal) (أي (Imaginative) نجده في الدعابات (There Was an Englishman, an Irishman, and Scotsman...)، ومشاكل الرياضيات (Two Plumbers Take Three Hours To Fill a Tank ...)، والإعلان التلفزي والإذاعي على الخصوص.

قد يصعب تحديد الوضع الخيالي لبعض أنواع الخطاب أو فعل الكلام: مثلاً، روايات السير الذاتية المعلنة، أو ما يسمى بالروايات الواقعية (Factional) لـ د. م. توماس (D. M. Thomas). قد يكون المقياس ببساطة عملياً (Pragmatic): إذا قمنا



بتقييمه بمعايير الحقيقة والكذب. نفترض أن السيرة الذاتية حقيقية، ولكن ليس بالضرورة رواية ذاتية. ولذلك فنقل الأخبار يفترض أن يكون غير خيالي (Non-Fictional) سواء كانت كذلك أم لم تكن فهي دائماً غير واقعية.

(2) بالقدر الذي يخلق معظم الأدب بكل الأنواع (رواية، شعر، دراما) عالماً متخيلاً، فإن التخيلية (Fictionality) يمكن النظر اليها كخاصية مهمة، وقد تم اعتبارها أحيانا كمظهر مهم للأدبية (Literariness). لكن بالقدر الذي يرى فيه بعض النقاد «درجات» الأدبية، فإن كون بعض العوالم التخيلية (Fictional Worlds) لصيقة بالعالم الواقعي أكثر من عوالم أخرى مسألة فيها خلاف: الروايات التاريخية مقابل روايات ديسكوورلد (*Discworld*) لتيري براتشيت (Terry Pratchett)، مثلاً. وبالإضافة إلى ذلك، فما تمت مناقشته في الفلسفة هو العلاقات بين هذه العوالم، والعالم «الواقعي»، والعوالم الممكنة (Possible Worlds). (انظر، أيضاً، صورة زائفة (Simulacrum)، انظر، كذلك، روث رونين (Ruth Ronen) (1994)، وماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (1991))، وك. ل. والتون (K. L. Walton) (1978)).

■ الحقل: الحقل الدلالي، الحقل المعجمي، حقل الخطاب (Field: Semantic Field, Lexical Field; Field of Discourse)

(1) تم اشتقاق أفكار الحقول الدلالية أو التصورية في الدلالة (Semantics) من العلماء الألمان والسويسريين في العشرينات والثلاثينات (مثلاً، ج. ترايير (J. Trier) (1934)) رغم أنها قريبة من المبادئ المبكرة لإقامة المكانز (The Saurus-Making) مثل مكنز روجيتس (Rogets).

ينظر لمفردات اللغة ليس كعدد ضخم لوحدات معجمية بسيطة، بل كمجموعة متضمنة للوحدات التي «تحقق» أو تمنح بنية لمجالات الإحالة (Domains of Reference) في العالم الواقعي. ولذلك، فالحقل الدلالي للون مثلاً، يتم عكسه في الإنجليزية بالحقل المعجمي أو المجموعة المعجمية لوحدات مصطلحات اللون، سواء كانت قاعدية (أحمر، أخضر، أزرق) أم وصفية (Pillarbox) و(Flame red... إلخ). ليست الحقول المعجمية بسبب التغييرات المتواصلة للمفردات، مستقرةً طبيعياً كالدلالة، وإن مجموعات مختلفةً تُمَعْجِم الحقول الدلالية بطرق مختلفة. (انظر جون لاينز (John Lyons) (1977)).



بعض الحقول الدلالية ذات أهمية ثقافية تجلب كثافة عالية للتراكيب (Over-lapping، الوحدات المترادفة جزئياً أو كلياً: مثلاً حقل التكنولوجيا الجديدة، أو الحرب البطولية الأنكلوساكسونية. فإن كثيراً من الكلمات، بسبب تكاثر معانيها قد ترتبط بأكثر من حقل دلالي. إنه السياق (الوضعي) (Situational Context) الذي يقول لنا إن الشعار (Heavy Plant Crossing) له علاقة بحقل الآلات وليس بحضانة الأطفال (أو الخيال العلمي). في اللغة الشعرية على الخصوص، فإن الحقول الدلالية والمعجمية يمكن أن تتداخل بسبب غلبة الترابطات الاستعارية. ولذلك فالفصول والطبيعة يسهمان في الكثافة الدلالية لسونيتات شكسبير حول الشيخوخة (**سونيتة 73**):

That Time of Year Thou Mayst In Me Behold
When Yellow Leaves, Or None, or Few, Do Hang
Upon Those Boughs Which Shake Against The Cold,
Bare Ruined Choirs, Where Late The Sweet Birds Sang.

(2) ارتبط مصطلح حقل (خطاب)، على نحو خاص، بدراسة النموذج اللغوي (Register) الذي طوره ميخائيل هاليداي وآخرون (Michael Halliday and Others) (1964) وما بعده)، وهو أحد المقاييس المميزة التي بواسطتها يمكن لبعض السمات النصية أن تتعالق مع بعض سياقات الوضع (انظر أيضاً صدح (Te-nor، وصيغة (Mode)). ليس دائماً يكون محدداً بوضوح، ويحيل بشكل واسع على موضوع بحث أو نوع نشاط: مثلاً حقل نشرات الأخبار والإشهار والرسوم الهزلية للأطفال.

يؤثر حقل بشكل واضح في اختيار المعجميات (Lexis): بعض الكلمات والمركبات مرتبط بشكل خاص ببعض الأنشطة (انظر أيضاً لهجة فئوية (Jargon)).

(3) في عمل المنظر السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو انطلاقاً من الثمانينات، فقد أصبح حقل (Field) قريباً من مجال (Domain) باعتباره «فضاءً مبنياً» ودالاً اجتماعياً ووظيفياً، أو هو مسعى اقتصادي وسياسي وتربوي مثلاً، يتميز بتطبيقاته المطردة والاجتماعية الخاصة به. (انظر، أيضاً، خلقة (Habitus)).



■ المجازي، الاستعاري: المعنى المجازي، اللغة المجازية، استعارية التشكيل (Figurative: Figurative Meaning, Figurative Language, Figuration)

(1) يصف المعنى المجازي (Figurative Meaning) في الدلالة نمطاً شائعاً جداً لتوسيع معنى الكلمة (ينتج عنه تعدد الدلالة (Polysemy) أو معنى متعدد) أي بالنقل الاستعاري للمعاني.

هناك المعنى الحرفي أو الأساسي أو التصوري للكلمات مثل (Mouth)، و(Head) و(Foot) (التي تتناسب عادة مع التعاريف الأساسية في المعاجم)، وأيضاً المعنى المجازي أو الاستعاري، كما في مركبات من قبيل (<u>Mouth</u> of The River)، و (<u>Head</u> of The School)، و (<u>Foot</u> of The Bed).

في بعض الأمثلة يصبح المعنى المجازي للكلمة شائعاً أكثر من المعنى الأصلي، والمعنى الحرفي يتم نسخه: وهذا يسمى بالاستعارات الميتة (Dead Metaphors). ولذلك، نادراً ما نتحدث عكس الأنجلوساكسون عن (راغب (Keen) (أي حاد (أسلحة حادة) (Sharp Weapons)) رغم أنه قد تكون (Keen) (أي «متحمسين» («Enthusiastic») لقراءة مثل هذه الأشياء. كثير من الكلمات المقترضة من اللاتينية قد تم استعمالها حقاً في الإنجليزية فقط في معانيها المجازية، مثلاً، كلمات ذات الجذر («Take, Sieze») (-Prehend)، كما في (Comprehend)، و(Apprehend). إننا نستعمل مئات من الكلمات ذات أصل كلاسيكي بمعان «مجازية» التي نفترض اليوم أنها حرفية.

ذهب بول دومان (Paul De Man) (1979) وتفكيكيون آخرون إلى حد إنكار أي تمييز واضح بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، وأيضاً التفكير حول «الجذور» المجازية لكل اللغة (انظر، أيضاً، ميشال فوكو (Michel Foucault) (1966) حول مجاز شاذ (Catachresis)). فهذا يختلف عن أولئك العلماء للقرنين السابع والثامن عشر أمثال توماس سبرات (Thomas Sprat) الذي كان يعتقد بأن المعاني المجازية مشتقة من المعاني «الحقيقية» للكلمات، الذي كان ينظر بريبة، لكل اللغة المجازية من خلال منظور عقلاني.



ذهب اللسانيون المعرفيون (Cognitive Linguists) مثل جورج لاكوف وآخرون (1980 وما بعدها) (George Lakoff et al.) وريموند غيبس (Ray-mond Gibbs) (1994) أبعد من التفكيكيين واستدلوا ليس فقط على الأهمية الجوهرية «للغة» المجازية، كلية الوجود وغير «المنحرفة»، ولكن أيضاً ما يسمونه التشكيل (Figuration) وللفكر الإنساني. لا يمكن اعتبار الذهن متاصل حرفيا، وأن السيرورات المجازية تكون أساسية لكثير من تصوراتنا (Conceptualization) للتجربة وأكثر طبيعية (Naturalized) أيضاً. وقد استدلوا أيضاً، كما فعل منظرو الملائمة (Relevance Theorists) على أن اللغة المجازية، إذن، ليست بالضرورة أكثر صعوبة في الإنتاج والفهم من اللغة الحرفية.

توحي **(2)** مثل **(1)** مع ذلك، بأن المجازي (Figurative) يمكن أن يُحدد إلى حد بعيد بالاستعاري، وأن اللغة المجازية (Figurative Language) يتم استعمالها دائماً لتعني ببساطة لغة استعارية (Metaphorical Language)، أو أيضاً ينظر للاستعارة باعتبارها مهمة جدا أو أنها مظهر أساسي للغة المجازية. ولذلك، فجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) كان يعتبر الاستعارة، وأيضاً المجاز المرسل (Synec-doche) والكناية (Metonymy) تحت هذه العنونة.

(3) عموماً لازالت اللغة المجازية، أحيانا، تتضمن في النقد الأدبي كل أنواع الأدوات والسمات التي تكون موسومةً دلالياً ونحوياً أو نادرةً بطريقة ما، أي كل الصور البلاغية للكلام في أدناه كالاستعارة والكناية والمجاز الشاذ.

وبهذا المعنى يمكن للغة المجازية أن تكون صفةً مميزةً للأدب، خصوصاً الشعر، واللغة، وهي مرتبطة أيضاً مع ذلك بالإشهار. هنا التشبيهات (Similes)، والتلاعب اللفظي (Puns) واللعب بالكلمات كلها تجذب تأثيرات مقنعة أو لافتة للانتباه. (Cool As A Mountain Stream)، و(H²eau) و(Go To Work on An Egg)... إلخ. وكما يؤكد على ذلك اللسانيون المعرفيون في **(1)** أعلاه حتى في التحاور العادي اللغة المجازية ليست غير نادرة، مثلاً، في صورة استعارات عامية نشيطة (مثلاً Pickled وCanned وStewed بالنسبة لـ (Drunk)، والمبالغة (Hy-perbole) أو الغلو (I Was Scared To Death)، والتشبي (Simile) (Daft As A Brush)... إلخ. (انظر، أيضاً، التَخَيل (Imagery) والشعرية (Poeticality)).



■ الصيغة، المجاز اللغوي، الصيغة التعبيرية، المجاز العقلي (Figure: Figure of Speech, Figure of Thought)

(1) الصيغة أو الصورة التعبيرية (Figure of Speech) (من (Figura) اللاتينية التي تعني (شكل أو صورة) (Shape Or Form)) ارتبطت بشكل شائع بالأدوات التعبيرية للغة ما كالاستعارة والتشبيه، التي بواسطتها تتم إثارة الصور (Images) عبر مقارنة «موضوع» بآخر: مثلاً (Women Are Angels Wooing)، وTime is Like A Fashionable Host (شكسبير: **ترويلوس وكريسيدا**).

(2) في البلاغة، فإن أصل المصطلح، فيه تتعدد الصيغ أو الصور التعبيرية فعلياً أكثر من تلك التي وردت في **(1)**، وتتعدد جدا في طبيعتها، ولذلك من الصعب تحديد سمتها الأساسية. وحتى هنا، وفي النقد الأدبي عامة، هناك تنوع في استعمال المصطلح فيما هو متضمن فيه أو غير متضمن (انظر **(3)** و**(4)** في أدناه.

لقد حدد هنريش بليت (Heinrich Plett) (1977) (الصيغة أو الصورة (Figure) باعتبارها «وحدة اللغة المنحرفة الصغرى» التي تقتضي بشكل خلافي أن الصيغة او بشكل عام تحيد عن «المعايير» اللغوية للغة اليومية بطريقة ما، سواء دلالياً أم تركيبياً. وربما قد تكون هذه هي الوضعية إذا اعتبرنا أن الانحرافات ليست فقط خرقا للقاعدة، بل أيضاً فرطاً في الاطراد (كما في التكرار (Repetition))، لكن انظر اللغة المجازية (Figurative Language) أعلاه. نشأت (الصيغ أو) الصور التعبيرية في الخطابة الكلاسيكية باعتبارها وسائل للبنية وتطوير الموضوع (Argument)، وتحريك مشاعر الجمهور وقد أصبحت مرتبطة بشكل سريع بفن التأليف الأدبي.

وبشكل عام، تنقسم (الصيغ أو) الصور تقليديا إلى خطاطات (Schemes) ووجوه بلاغية (Tropes)، وتعد الخطاطات إلى حد بعيد الأكثر تردداً.

تصبح الخطاطات في الصدارة (Foregrounded) بنماذجها المتعلقة بانتظام.

بالشكل (Form)، (التركيبي والصوتي). ولذلك (فالتكرارية) (Anaphora) والتجنيس (Epistrophe) يبديان تكراراً تركيبياً للشطر الأول للجملة أو الكلمات أو الشطر الأخير من الجملة أو الكلمات). تحرف الوجوه البلاغية (من «تحول» (Turn) اليونانية) الكلمات عن معانيها المعتادة أو المصاحبة اللغوية (Collocations) لإنتاج «انحراف» دلالي أو معجمي، كما في الاستعارة (You Are My Sunshine)، والكناية



(Antony's I'm Dying, Egypt, Dying)، في أنطونيو وكيلوباترا لشكسبير، والمجاز المرسل (Synecdoche) (A New Hand For The Job). يحدد جيفري ليش (Geof-frey Leech) (1969) بدقة الوجوه البلاغية باعتبارها «عدم انتظامات للمضمون في الصدارة»، بينما الخطاطات هي: «انتظامات التعبير في الصدارة».

(3) تقليدياً، مع ذلك، تم تقييد (الصيغة أو) الصورة التعبيرية في الخطاطات: استعمال (ملتبس حقاً) مضاد للاستعمال العصري الشائع في **(1)**، حيث الوجه البلاغي وليس الخطاطة هو الذي يتم تعيينه مع (الصيغة أو) الصورة التعبيرية.

(4) في بعض الأحيان يتم تمييز (الصيغ أو) الصور التعبيرية، أيضاً، في البلاغة التقليدية فيما يسمى المجاز العقلي (Figures of Thought)، التي ترتبط بشكل فضفاض مختلف بالصيغ أو بالصور التعبيرية الأخرى، رغم أنها تختلف حقا في صورتها ووظيفتها. ولها دور واقعي في تقديم الموضوع أو الفكرة للسامع : تَتَبَنَّيَن بشكل عام مع وظائف فعل الكلام، مثلاً، الاستفهام البلاغي (Rhetorical Ques-tion)، وفاصلة عليا (مناداة) (Apostrophe)، وتضخيم (Amplification) (انظر، أيضاً، بيتر ديكسون (Peter Dixon) (1971)).

بلغ الاهتمام الأدبي واستعماله للصيغ أو للصور التعبيرية ذروته في عصر النهضة: يُعَدد دليل هنري بيشام (Henry Peacham) (1577) ما يقارب 200 نمط مختلف. (أربع مئة تم تعدادها في دليل ليو سونينو (Leo Sonnino) (1968). لقد عالجها الشعراء بنشاط وتباه، بعد أن تعلموا أسماءها كجزء من تعليمهم المدرسي الإعدادي ودراستهم لعلم البيان (Elocutio). لقد قاد الأفول في دراسة الكلاسيكيات وتنامي الشك في البلاغي، إلى أفول في استعمالها في التأليف الأدبي والخطابة، رغم أن «النواة الصلبة» (للصيغ أو) للصور مازالت ، وأن بعضها معروف باسمه على نحو معقول جداً. أدوات التكرار معروفة (انظر ماكس أتكينسون (Max Atkinson) (1984))، وأن اللغة المجازية عموما هي سمة مميزة للإشهار، مثلاً. بالفعل، يجب أخذ الصيغ الجديدة غير المعروفة في البلاغة التقليدية بعين الاعتبار هنا: مثلاً الانحراف الخطاطي الوظيفي (Graphemic Deviation) في أسماء العلامات التجارية (Kleen-Eze, Hi – Glo).

إن معرفة الصور البلاغية مهم جداً دون شك بالنسبة لإدراكنا لتأثير الأسلوب في اللغة الأدبية في الفترات المبكرة. (انظر مثلاً سيلفيا آدمسون وآخرين (Sylvia



(Adamson et al.) (2007). فصورها اليونانية صعبة على نحو لا يمكن إنكاره في النطق والتذكر، وكثير منها يتداخل بشكل ملتبس مع أخرى في المعنى، أو تبدو أن لها أكثر من معنى واحد. (انظر مثلاً التكرار البلاغي (Epanodos)).

لقد تجدد الاهتمام مع البنيوية الفرنسية (French Structuralism) بالصور التعبيرية في النصف الثاني من القرن العشرين، (مثلاً، عمل رولان بارت، وجيرار جينيت، وتزفيتان تودوروف) المتأثرة بالشكلانيين الروس الأوائل، ومع نظرية التفكيك (Deconstruction Theory)، والأسلوبية (Stylistics) في اشتغالها على تحليل النص، ونظرية فعل الكلام، واللسانيات المعرفية، والواقعية (Pragmatics). وكنتيجة لذلك، كانت هناك محاولات متعددة في التصنيفات الجديدة للصور. (انظر والتر ناش (Walter Nash) (1989)، وهنريش بليت (Heinrich Plett) (1977 و1985)).

(5) للصورة (Figure) معنى مختلف تماماً في اللسانيات المعرفية، متأثراً بنظريات الغِشتالت (Gestalt Theories) في التلقي والفهم (غِشتالت نفسها تعني (Shape) (حاد) و ((Form) صيغة في الألمانية). تعرف أيضاً بالمسار (Trajectory)، وتحيل على موضوع أو جزء من المعلومة التي تم جعلها جليةً أو بارزةً مقابل الفضاء الخلفي أوالمكان (أو المعلم (Landmark)). من هنا يكون من المحتمل جداً أن نرى (ومن ثم نقول) «The Cow Jumped Over The Moon» أن معلوم (Active) أكثر من (The Moon Was Jumped Over By The Cow) (مجهول). وبشكل مشابه يمكن أن يكون التضمن والافتراضات هما الأساس ما يعبر عنه حالياً (بصيغة أو) بصورة (انظر، أيضاً، الصدارة أو الطليعية (Foregrounding)، (نظر كذلك بيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2002)).

■ المتصرف: الفعل المتصرف، الجملة المتصرفة (Finite: Finite Verb, Finite Clause)

(1) الفعل المتصرف (Finite Verb) في التصنيف النحوي للمركب الفعلي الإنجليزي، هو الشكل الذي يحدد للزمن (Tense)، ومتوافق بالنسبة للعدد المفرد مع فاعل الشخص الثالث في الزمن الحاضر (Present) أو الماضي (Past Tense). (مثلاً، (She Touch-ed The Elephant). تعد أشكال الفعل هذه، إذن، «متصرفة» (Finite) بحيث تحيل على حدث متصل بلحظة من الزمن: إنها، إذن، عناصر إشارية (Deictic) مفيدة، تزود بتوجيه زماني.



ما يسمى أشكال الفعل غير المتصرف (Non – Finite Verb) ليست موسومة بهذه الكيفية وتتضمن غير المتصرفات (Infinitves) Touch)، وHat... إلخ) والأدوات غير المتصرفة (Participles Touch-Ing) و(Touch-ed)، و(eat-en).

تعبر المجموعات الفعلية المركبة المعبرة عن المظهر (Aspect) و/أو البناء (Voice) والزمن (Tense) كذلك (و/ أو المشروطية (Modality)) (التي تؤلف شكل أولي مع شكل غير متصرف، مثلاً:

She <u>Is Feeding</u> The Elephants

She Has Fed The Elephants

She <u>Shouldn't Have Been Feeding</u> The Elephants.

(1) الجملة المتصرفة لها دائماً فاعل (باستثناء في الأمر (Imperative) حيث الفاعل يكون ضمنياً)، وقد تكون هذه جملاً أساسية أو تابعة، مثلاً، الجُمَيْلتان معا في الجملة (She Likes Elephants / Although She Dislikes Hippos).. الجُمَيْلات غير المتصرفة المتضمنة لأشكال الفعل غير المتصرف، يمكنها فقط أن تكون تابعةً: كما في Feeding The Elephants,/She Was Deafened By Their Noise.

■ التركيز، مسبب التركيز (Focalization, Focalizer)

تبعاً لعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)، تم استعمال التركيز (Focalization) في دراسة السرد الأدبي والخطاب لما يعرف، أيضاً، بمصطلحات استعارية مشابهة، كمنظور (Perspective) أو وجهة نظر (Point of View).

وكما قال شولوميث ريمون - كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (2002)، يحيل التركيز على «زاوية النظر» التي ركزت عليها الحكاية، لكن بالمعنى الذي يتضمن ليس فقط زاوية التلقي الفيزيائي (مثلاً قريب أو بعيد، بانورامي أو محدود)، لكن أيضاً التوجيه المعرفي (المعرفة التامة أو المقيدة للعالم الموصوف)، والتوجيه العاطفي («ذاتي» أو «موضوعي»). فهذان المعنيان الأخيران أكدت عليهما مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1996).

الساردون هم بشكل عام مركزون (Focalizers) (أو ما أسماه ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1984) بالعاكسين (Reflectors)، تبعا لواين بوث (Wayne



(Booth (1961)، وكذلك الروائي هنري جايمس: السارد العارف (Omniscient Narrator) المتبني على نحو نموذجي لموقف موضوعي وتاريخي (Panchronic) خارجي: درجة الصفر (Zero Degree). يزود ساردو الشخص الأول مع ذلك بتركيز داخلي (Internal Focalization)، معلومة منظمة من قبل رؤيتهم للحدث، وفي غالب الأحيان وجهة نظر ذاتية (مثلاً بيب (Pip) (في الآمال الكبيرة) (Great Expectations) تشارلز ديكنز. وهناك نوع خاص من التركيز الداخلي يوجد في المونولوج الداخلي (Interior Monologue).

السارد، باعتباره الشخص الذي يتكلم، ليس دائماً هو المركز الأساسي، أو الذي يرى. في السفراء لهنري جايمس، مثلاً، من الحاسم أننا نميز رؤية لامبيرت ستريثر (Lambert Strether) للأحداث من رؤية السارد، وإذا كان الأمر صعباً، ومهما كان التفاعل ملتبساً بشكل استفزازي وديناميي. وفي الكلام غير المباشر الحر (Free Indirect Speech) يُوَسط صوت الشخصية بشكل نموذجي عبر صوت السارد، ومع ذلك يظل التركيز هو ذلك الذي للشخصية.

(انظر، أيضاً، ميك بال (Mieke Bal) (2010) للنقد، وأيضاً ويلي فان بير وسيمور شاتمان (ناشرون) ((Willie Van Peer and Seymour Chatman (eds.)) (2001)).

■ نقطة التركيز، بؤرة، التركيز... إلخ. (Focus, Focusing, etc.)

(1) كان الانتباه منصباً في اللسانيات النصية، كما في اللسانيات، على بنية المعلومة للكلام والنصوص، وعلى الإقرار بأن نماذج البروز وأهمية المعلومة تتغير دائماً في مستوى الجملة وما وراءها: ما يمكن تسميته بالتركيز (Focusing) (أو تصدير لغوي(*) (Linguistic Foregrounding)). (انظر، أيضاً، منظور الجملة الوظيفي (Functional Sentence Perspective)).

ومع ذلك، هناك معيار ما للاستعمال، وبعض الانحرافات المعترف بها. إن مركز الاهتمام أو التفخيم في كلام ما هو التركيز (Focus) الذي يلتقي في الكلام مع

(*) قمنا بتقريب مصطلح (Foregrounding) واشتقاقاته مرة بطليعية، ومرة بأمامية، وأحياناً بتصدير، أي جعل الشيء في الصدارة (المترجم).



نواة التنغيم (Intonation Nucleus)، العنصر الأخير المنبور للوحدة المعجمية. يتم تقديم المعلومة المهمة أو الجديدة في الإنجليزية عادة عند نهايات الأقوال، ولذلك يتم استعمال نهاية التركيز (End-Focus) في غالب الأحيان، مثلاً: (I Can Resist Everything Except Temptation). (أوسكار وايلد: **مروحة السيدة ويندرمير** (*Lady Windermere's Fan*)).

تقع بؤرة التركيز في تضاد مع الفكرة الثيمة (Theme)، نقطة بداية كلام ما (الضمير أنا (I) في الاستشهاد أعلاه): عادة بالنسبة لقيمة إخبارية منخفضة نسبيا، أو معلومة معطاة أو مفترضة ربما في بعض السياقات. وهكذا، فبينما جملة مثل (A Lorry Is Waiting To Overtake Me)، ليست غير مقبولة، فإن المتكافئ الوجودي (A Lorry Waiting To Overtake Me) [There's] يسمح للتركيزان يرد في عنصر ما بعد الفعل الذي تكون له بعض الأهمية. مثل هذه الأدوات التركيبية تمت تسميتها بواسمات التركيز (Focus Markers) (انظر جوزيف تاغليشت (Josef Taglicht) (1985)).

وكما يبين ذلك هذا المثال، يمكن لنقطة التركيز أن تتحول من موقع نهائي، حسب الكلام نقطة تركيز موسومة (Marked Focus)، أو يمكن للكلام أن تكون له أكثر مننقطة تركيز (Lorry) و (Overtake) في المثال الأخير). يمكن للثيمة للفكرة ونقطة التركيز أن يلتقيا أحياناً في موقع أول فكرة موسومة (Marked Theme)، مع مفعول متصدر، على سبيل المثال،: (Yet <u>One Tree</u> You Must Not Touch) (جون مِلتون: **الفردوس المفقود**).

(2) تعمل بعض الظروف (Adverbs) بشكل عام كواسمات تركيز (Focus Markers) أو أدوات (حروف) (Particles)، ما أسماه كويرك وآخرون (Quirk and al.) (1985) بملحقات (تركيز) (Focusing subjuncts): كلمات مثل (Only)، و(also)، و(Particularly). في (She <u>Also</u> Likes Schubert) فإن الانتباه منصب على العنصر الأخير (شوبير) (Schubert).

(3) (نقطة التركيز) في تحليل الخطاب لمدرسة بيرمنغهام هي نوع من (الحركة) (Move) الذي يتصرف كإطار (Frame) أو انتقال من موضوع (Topic) أو فعل إلى آخر. إنها ميتا قول (Metastatement) يصف حول ما سيكون عليه التحاور، أو استعادياً، حول ما كان عليه: مثلاً:



Today I Thought We'd Discuss The Sexual Imagery In "*Troilus and Cressida*", That's All We've Got Time For This Week on Marxist Criticism.

فمثل هذا الموضوع، المرتبط بالخطاب المعد والمصمم لقاعة المطالعة أو الفصل، مثلاً، سيكون زائداً في التحاور العادي، الذي يتميز بكونه غير مصمم، بل قد يرد في التحاور عبر الهاتف (مثلاً: I'm Just Ringing About My Washing–Machine).

(4) تم استعمال نقاط التركيز (Focusing) في السوسيولسانيات، على نحو شائع، حسب روبير لوباج (Robert Le Page) (1968)، ليحيل على درجة عالية من المطابقة اللغوية المميزة للمجتمعات والمجموعات المتماسكة: مثلاً لهجة شبكات الطبقة العاملة لبلفاست (انظر ليسلي ميلروي (Lesley Milroy) (1980)). إنه يتقابل مع انتشار (Diffusion) المرتبط بالمجموعات المنظمة على نحو فضفاض (مثلاً، الغجرية التي يتحدث بها المسافرون).

■ التفعيلة الشعرية **(Foot(ing))**

(1) تستعمل التفعيلة (Foot) في العروضيات التقليدية أو تقطيع الشعر (Verse Scansion)، وقد أدخلها جورج غاسكون (George Gascoinge) (1575) للإحالة على وحدة أو تقسيم للبيت الشعري المتضمن لمقطع منبور أو جزء منه (Ictus). (انظر، أيضاً، إيقاع (Rhythm)). يشكل التكرار المميز للتفعيلات (Feet) (ثلاث، أربع، خمس تفعيلات نموذجاً عروضياً للبيت الشعري).

قال بعض النقاد (مثلاً جون سنكلير (John Sinclair) (1972) إن التفعيلة تبدأ من بداية (Onset) مقطع واحد منبور ويستمر حتى بداية المقطع التالي: (/xx)| /xx| .

وهذا يعمل جيداً بالنسبة للنماذج الدكتيلية (Dactyllic) والترويشية (Trochaic) التقليدية، ولكن ليس بالنسبة للإيمبي (وتد مجموع) (Iambic) أو الأنبستي (Anapaestic) ((x)x/). إذن من الأفضل تبني الأوصاف (الفضفاضة) **لمعجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*) أو لجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)،



اللذين يحيلان فقط على تَكَونِهِ من عدد من المقاطع، أحدها يجب أن يكون منبوراً، مثلاً :

x / x / x / x / x /

|But Be |Content |Ed : When / That Feel / Arrest ....

(شكسبير: سونيتة 74).

مادام ليس سهلاً دائماً، مع ذلك، الحسم في كيف يمكن للأبيات أن «تُقَطع» أو تُحَلل، فإن العروضيين المحدثين يفضلون استعمال مفاهيم الأوزان (Measures) أو تفعيلات. تعمل العروضيات التوليدية (Generative Metrics) دون مفهوم مصطلح القدم.

(2) (استعملت تفعيلة قدم (Foot) بشكل عام من قبل ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) لتطبيقه على إيقاع الإنجليزية المنطوقة. المقطع البارز أو التفعيلة يرد في بداية التفعيلة، ولذلك، فإن إيقاع الكلام الإنجليزي بالنسبة إليه هو أساسا ترويشي (Trochaic) وليس يمبي (وتد مجموع).

(3) هناك معنى مختلف تماماً ارتبط بـ (Footing) الذي تم إقحامه أول مرة في السوسيولوجيا من طرف إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1979) للإحالة على تغير فيترتيب الحديث الذي نتخذه لأنفسنا وللآخرين الحاضرين: تغير في العدة (والموقف (Stance)) ربما. مثال سيتحول من «كلام صغير» أو تشارك لَغْوي (Pha- tic Communion) إلى مقابلة أو لقاء عمل خاص يختلف، أيضاً، في النغم (Tone)، ودرجة الشكلية (Formality)، وحتى في لغة الجسد وتعابير الوجه. إنه، إذن، نوع من تحول الأسلوب (Style – Shift)، وقد يكون، أيضاً، تحولاً في الشفرة (Code – Switch)، في المجموعات اللغوية حيث التغير في اللهجة أو اللغة يمكن أن يقع.

■ الصدارة الطليعية، الأمامية (Foregrounding)

مصطلح مشهور في الأسلوبية (خصوصاً في تحليل الشعر) أدخله ب. ل. غارفين (P. L. Garvin) (1964) لترجمة مصطلح مدرسة براغ في الثلاثينات (Ak- tualisace)، حرفياً تفعيل (تحقيق) (Actualization).



(1) كما كان يعتقد ذلك كل من ج. موكاروفسكي (J. Mukařovský) (1932) وب. هافرانيك (B. Havránek) (1932)، كالشكلانيين الروس من قبلهم، كانت وظيفة اللغة الشعرية هي من يفاجئ القارئ بوعي نشيط وديناميي لوسيطها اللغوي، للتكلف (De-Automatize) لما كان يتناول عادةً على أنه مسلم به، لاستغلال اللغة جمالياً (Aesthetically). فالأمامية (Foregrounding) هي إذن، إبراز للدليل اللغوي الذي هو ضد خلفية (Background) معايير اللغة العادية. ولذلك، فالنماذج المنظمة للوزن (Metre)، مثلاً، تجعل أمامية (Foregrounded) مقابل الإيقاعات الطبيعية للكلام.

(2) لكن داخل النص الأدبي نفسه يمكن للسمات اللغوية ذاتها أن تصبح أمامية (Foregrounded) أو «تجعلها بارزة»، لتأثيرات خاصة، مقابل الخلفية (التابعة) لباقي النص، «المعيار» الجديد الذي ينافس المعيار غير الأدبي. فعلى هذه الأمامية (Foregrounding) «الداخلية» (يتركز الاهتمام النقدي بشكل واسع).

يتم تحقيق الصدارة (Foregrounding) بواسطة أدوات متنوعة تَم تجميعها بشكل واسع تحت نوعين أساسيين: انحراف (Deviation) وتكرار (Repetition)، أو صدارة موضوعية (Paradigmatic Foregrounding) وصدارة تركيبية (Syn- tagmatic Foregrounding) على التوالي (انظر جيفري ليش) (Geoffrey Leech) (1965). الانحرافات هي خرق للمعايير اللغوية: النحوية أو الدلالية مثلاً. تنتج الاستعارات النادرة أو التشبيهات (Similes) (الوجوه البلاغية التقليدية) اتصالاً غير متوقع للمعنى محدثةً إدراكاً جديداً لدى القارئ:

... The Air on His Face

Unkind As The Touch of Sweating Metal

(س. د. لويس: **مغادرة في الظلام** (*Departure In The Dark*)).

لم يتم تحديد أمامية (Foregrounding) تبعاً لتشديد مدرسة براغ، بشكل غير مألوف وفقاً لمصطلح الانحراف (Deviation): قارن «انحراف مسوغ فنياً» لجيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) الذي ينشط الانحراف وبمعنى آخر يعد التكرار نوعاً من الانحراف. فكما تكشف عن ذلك مفردة ذلك المصطلح: إنه يخرق القواعد العادية للاستعمال بالتردد المفرط (Over-



(Frequency. نماذج التكرار (للصوت أو للتركيب (Syntax) مثلاً) تركب على خلفية توقعات الاستعمال العادي ومن تم تجلب انتباه القارئ باعتبارها غير مألوفة. يتم استغلال الجناس (Alliteration)، والموازاة (Parallelism) وكثير من (الأشكال) الصور التعبيرية (Figures of Speech) أو الخطاطات (Schemes) المتضمنة لتكرار للوحدات المعجمية بشكل عام في الأمامية داخل اللغة الشعرية:

I've Heard Them Lilting at Loom and Belting,
Lasses Lilting Before Dawn of Day ...

(س. د. لويس: **سمعتهم يغنون بفرح** (*I've Heard Them Lilting*)).

مثل هذه الأدوات ليست غير معروفة، بالطبع، في اللغة غير الأدبية (مثلاً الإشهار، والدعايات، والخطبة). بل هي الأكثر تماسكاً (Consistency) واتساقاً في الاستعمال، وتبدو مميزة للغة الشعرية على الخصوص. لكن ما هو أمامي (Foregrounded) أو غير أمامي قد يكون من الصعب إقامته في بعض السياقات، وأن عنصر الذاتية في الجواب يبدو حتمياً. بالفعل، أكد كل من ويلي فان بير (Willie Van Peer) (1986) ومايك شورت (Mick Short) (1996) على البروز الإدراكي للسمات الأمامية (Foregroun-ding)، ووجودها المشار إليه بالاهتمام الواعي للقارئ. من الممتع أن دراسات استجابة القارئ (Reader–Response) يبدو أنها تؤكد أن الأمامية (Foregrounding) تزيد البروز التأويلي والتأثير العاطفي، بغض النظر عن تدريب/ توجيه القارئ. (انظر، أيضاً، جون دوثويت (John Douthwaite) (2000)، وجيفري ليش (Geoffrey Leech) (2008)، وويلي فان بير (Willlie Van Peer)) (2007)).

(3) باستعمال نفس القياس مع الفنون البصرية، فإن مصطلحات أمامية (Fore-grounding) وخلفية (Backgrounding) توجد في اللسانيات المعرفية من خلال علاقتها بالشكل (Figure) والخلفية (Ground): الموضوعات المركز عليها مقابل الفضاءات الخلفية: مثلاً، Humpty Dumpty Sitting on A Wall. وبقدر ما تحبط توقعاتنا الذهنية، فإن المفهوم يبدي نوعاً من التشابه مع الشكلانيين الروس أعلاه. من ثم الجملة الأولى لـ (رواية) (*1984*) لجورج أورويل (George Orwell) التي تخطف الانتباه، حيث نقطة التركيز تتحول إلى السلوك غير المتوقع لساعات العصر ما قبل الرقمي: It Was A Bright Cold Day In April, and The Clocks Were Striking Thirteen.



■ اللسانيات القانونية أو الشرعية الأسلوبيات القانونية أو الشرعية (Forensic: Forensic Linguistics, Forensic Stylistics)

(1) تطبق اللسانيات القانونية (Forensic Linguistics) أو بشكل دقيق الأسلوبيات القضائية، المشتقة من اللاتينية والتي تحيل على الوقائع القانونية، تقنيات سوسيولسانية كتحليل الخطاب، وعلم قياس الأسلوب (Stylometric) و/ أو المعرفة الصوتية لحل مشاكل قانون العالم الواقعي. يتم استدعاء اللسانيين القانونيين أحياناً كشهود في قضايا المحاكم (Court-Cases) لمناقشة تعيين المتكلم عبر النبر مثلاً، والنص، أو تزوير الحجة المكتوبة أو الاعترافات في أقوال الشرطة. تتضمن مجالات أخرى للاهتمام الانتحال والقذف. كان روجي شوي (Roger Shuy) (انظر، مثلاً 1993) الوجه الرئيسي في الولايات المتحدة الأميركية، ومالكوم كولتهارد في المملكة المتحدة.

(انظر مالكوم كولتارد وأليسون جونسون (Malcolm Coulthrad and Alison Johnson) (2007)، وجون جيبونز (John Gibbons) (2003)).

■ الصورة، الشكل (Form)

(1) تُحَدَّد الصيغة في اللسانيات أحياناً باعتبارها «مستوى» للغة، تتكون بنيتها من نماذج معجمية ونحوية وصواتية، وتعبر عن مضمون أو معنى. وهكذا، يتوسط مستوى الصيغة بين مستويات التعبير (Expression) والمضمون (Content). (انظر أيضاً (7) (في أدناه).

(2) بشكل عام، مع ذلك، يتم وضع تمييز بسيط بين الشكل (Form) والمعنى (Meaning) خصوصاً بالنظر إلى الوحدات اللغوية: الجملة، والجميلة، والمركب (Phrase) والكلمة (Word). يتعامل النحو، تقليدياً، مع المميزات البنيوية لهذه الوحدات وبوظيفتها لإعطاء وصف شكلي (صوري) (Formal)، وتتعامل الدلالة مع المعنى.

(3) تعد الصيغة (Form) في النقد الأدبي مصطلحاً شائعاً بالمعنى غير اللغوي العام «(للبنية)». إنه يتداخل كثيراً مع نوع (Genre) في مركبات مثل الرواية/ الصيغة الغنائية (The Novel/ Lyric Form)، ومع البنية العروضية في مركبات مثل (The Sonnet/ Ballad/ Iambic Pentameter Form) (سونيتة/ أغنية شعبية/ الصيغة اليمبي خماسي التفاعيل). (انظر ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)).



(4) يحيل، أيضاً، بشكل شائع على بنية أو شكل النص الواحد، سواء كان روايةً أم قصيدةً، ويبرز كذلك بشكل بارز في تلك الحركات النقدية (مثلاً النقد الجديد (New Criticism))، التي تهتم بالوحدة العضوية، أو علم الجمال (Aesthetics). (انظر نظرية الغِشتالت (Gestalt Theory)).

(5) اهتمام بالوحدة، مع اهتمام قوي بالسمات الشكلية بالمعنى اللغوي في (2)، هو ما يميز الحركة المعروفة بالشكلانية الروسية (Russian Formalism). كان التأكيد هنا على دراسة «السمات» الوظيفة الجمالية، والعمل الأدبي نفسه يحدد كـ «(شكل خالص) (Pure Form) (فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1925)). اهتمام بالشكل في المعنى اللغوي، كان أيضاً بارزاً في البنيوية (Structuralism).

(6) في الشكلانية (Formalism) والبنيوية (Structuralism) وفي النقد الماركسي أيضاً واللسانيات النقدية، كان هنا كميل للجدال على أن الأعمال الأدبية هي حول اللغة، وأن الوسيط هو الرسالة (Message)، وأن الشكل (Form) هو المضمون (Content) (انظر (1) أعلاه)، وأنه ليس هناك مضمون قبل الشكل.

وحتى في اللسانيات تم التشكيك في التفريع الثنائي بين الشكل والمضمون. تم تشكيلهما ببراعة كبنية سطحية وعميقة في التوليدي، تكشف هذه المستويات في عمل حديث عن تداخل مهم.

فعلاقتهما، أيضاً، كانت موضوعاً تمت مناقشته كثيراً في النقد الأدبي والأسلوبية. كَوْن الشكل والمضمون لا يفترقان أمر كان يعرف أحياناً بوجهة نظر أحادية (Mo-nist). لتغيير الشكل، كما نوقش ذلك، سينتج «معنى» مختلفاً. في اللغة الشعرية بكل تأكيد ومع التركيز الجمالي على الشكل، فإن هذا يبدو محتملاً جداً.

ومع ذلك، تتوقف المفاهيم الشائعة للترادف (Synonymy) والشرح (التأويل) (Paraphrase)، على ما يسمى بالنظرة الثنائية، بأن «نفس المضمون» يمكن التعبير عنه في أشكال مختلفة. يمكن الجدال في علم السرد على أن نفس «الحكاية» يمكن أن تقدم في الصيغة فعلية أو مرئية. (أي في فيلم)، وأن التفريع الثنائي يشبه الخطاب مقابل الحكاية في اللغة الفرنسية. الأسلوب ذاته يتم النظر إليه بشكل شائع كاختيار للشكل والكيفية (Manner) للتعبير عن المضمون (المادة (Matter)). بكل تأكيد، وكما خلص إلى ذلك ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)، فإن الشكل والمضمون يتوقفان على بعضهما البعض.

(7) استعمال الصورة (Form) لتمثيل أو عكس المضمون يعد وسيلة أدبية



شائعة، وتوسيع للمبدأ الأدبي للمحاكاة (Mimesis). الأدوات الأصواتية (Pho-netic) والتركيبية (Syntactic) يتم استغلالها على نحو خاص لتمثيل مضمون أو مادة موضوع الخطبة والتجربة الحركية على الخصوص (انظر، أيضاً، محاكاة صوتية (Onomatopoeia)). وهي سمة أيضاً للشعر المحسوس.

■ الشكلانية، الشكلانية الروسية، الأسلوبية الشكلانية (Formalism, Russian Formalism, Formalist Stylistics)

(1) كانت الشكلانية الروسية (Russian Formalism) واحدة من أهم الحركات اللسانية والأدبية لبداية القرن العشرين، ولكنها لم تكن معروفةً على نحو مقارن في الغرب إلى غاية ترجمة تزفيتان تودوروف لأحد أهم النصوص إلى الفرنسية في الستينات. لقد كانت للمصطلح إيحاءات ازدرائية عند معاصري الشكلانيين كما لقبوهم.

كانت هناك مجموعتان: حلقة موسكو اللغوية التي تأسست سنة 1915، ومجموعة سانت بيتيرسبورغ، أوبا ياز (Opayaz) التي تأسست سنة 1916. كان من بين أعضائها فيكتور شكلوفسكي (انظر مثلاً، (اللاتلقائية التكلف) (De-Automatization)، واغتراب (Estrangement)، وقصة (Fabula) وحبكة)، وفلاديمير بروب (انظر وظيفة (Function) مورفولوجيا (Morphology)، وحكايات شعبية (Folktales). ورومان جاكوبسون (انظر مثلاً، تكافؤ (Equivalence)، واستعارة (Metaphor)، ووظيفة شعرية (Poetic Function)، وحدث كلامي (Speech Event) أنجز جاكوبسون ربطاً مهماً مع مدرسة براغ حيث ساعد من بعد في إنشائها، وكذلك مع الشعريات واللسانيات البنيوية الغربية، بعد هجرته إلى الولايات المتحدة الأميركية. ازدهر الشكلانيون حتى سنة 1930. لقد انشغلوا بشكل مهم بالأدب وخصوصاً الشعر، والشكل (Form)، مستلهمين أفكار فرديناند دو سوسور حول بنية اللغة، وبالأفكار الجمالية للحركة الرمزية (Symbolist Movement).

على الرغم من الحيز الواسع للقضايا التي شملها عملهم (مثلاً التطور الأدبي)، فإنهم قد اشتهروا بسبب أفكارهم حول الاختلافات الشكلية الداخلية بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، وحول بنية السرد. فقد اهتموا، إلى حد بعيد مثل مدرسة براغ، بالأشكال الفنية المتصلة بالسينما والرسم (انظر، أيضاً، أمامية (Foregroun-



(ding. ومن خلال مقاربتهم العلمية للأدوات اللغوية للأدب، مهدوا للأسلوبية (الشكلانية) الحديثة (انظر، أيضاً، (4) أدناه. حول تاريخ الشكلانية، انظر طوني بينيت (Tony Bennett) (2003)، وغاي كوك (Guy Cook) (1994) بخصوص إحياء الاهتمام بالشكلانية الروسية فيعمله حول إنعاش الخطاطة (Schema Re-freshment).

(2) شكلانية (Formalism) أو (Formalism) توجد أحياناً كمصطلح عام (Generic) ليشمل ليس الشكلانية الروسية فقط (بدوره ملتبس، يكتب أحياناً بالحرف الصغير (f))، بل حركات نقدية أخرى اهتمت بشكل مستقل بالاستقلال الشكلي للأدب، مثلاً، النقد الجديد (New Criticism).

(3) في اللسانيات تتعارض شكلانية (Formalism) أحياناً مع وظيفية (Func-tionalism)، عاكسة مقاربتين رئيسيتين للتحليل اللغوي (انظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)). يوضح النحو التوليدي (Generative Gram-mar) لتشومسكي (Chomsky) (1965) الشكلانية: دراسة اللغة كنسق مستقل مع التأكيد على الأشكال النحوية والمعنى الافتراضي (Propositional Meaning) للجمل على حساب وظيفتها العملية (Pragmatic Function) والسياق التواصلي (Communicative Context).

(4) بالقياس مع اللسانيات، هناك تمييز يجب القيام به، تبعا لتالبوت تايلور ميخائيل تولان (Talbot Taylor and Michael Toolan) (1984)، بين الأسلوب الشكلاني والبنيوي. مقاربة جاكوبسون (جاكوبسون وكلود ليفي ستراوس (Ja-kobson and Claude Lévi-Strauss (1962))، وجاكوبسون ول. ج. جونز (Ja-kobson and L. G. Jones) (1970) للتحليل الخاص بالنصوص الشعرية، المتأثرة بوضوح بخلفيته الروسية، تبين اعتماده على مقياس شكلي محض في تحديد النماذج الأسلوبية (انظر، أيضاً، تكافؤ (Equivalence)). هذا الاعتماد تقاسمته تحليلات الأسلوبية التوليدية (Generative Stylistic) التي كانت شائعةً في الستينات (مثلاً، ريتشارد أوهمان (Richard Ohmann) (1964)).

تم إحياء المقاربة الشكلية والتوليدية أيضاً، مع ذلك، تحت عنوان اللسانيات الأدبية (Literary Linguistics) من قبل نايجل فاب (Nigel Fab) (2002)، المهتم



بتكييف الصيغة اللغوية مع الصيغ الأدبية، مثلاً، العروضية، و«بالكونيات» (Uni-versals) الضمنية للصيغة الأدبية.

 الشكلية، العُرف، درجات الشكلية (Formality, Degrees of)

تحيل الشكلية (Formality) في السوسيولسانيات والأسلوبية على الطريقة التي يتفاوت بها أسلوب أو نغم (Tone) لغة حسب ملائمة السياق (Appropriateness) الاجتماعي: الوضع والعلاقة بين المخاطب والمخاطَب (ين).

ليس هناك اختيار بسيط بين الشكلي (Formal) وغير الشكلي (Informal)، لكن اللسانيين عموماً يقرون بسلسلة (Continuum) تمتد من الشكلي إلى اللاشكلي جدا. حدد مارتن جوس (Martin Joos) (1962) على نحو خاص خمس درجات (Degrees) أو مفاتيح (Keys) أو أساليب (Styles)، التي أسماها (Frozen) جامدة و(Formal) الشكلي، و(Consultative) والاستشاري، و(Casual) غير الرسمي، و(Intimate) الحميمي، كل واحدة تتعالق مع بعض السمات اللغوية. من السهل إلى حد ما تمييز الأسلوب المحنط للوثائق القانونية (المكتوبة)، بأدائها المتسم باللاتينية (Latinate) وتركيبه اللاشخصي (مبهم) من الأسلوب الحميمي للتبادلات (المنطوقة) بين أصدقاء حميمين، بلهجتهم الدارجة وتركيبهم الاختزالي (Ellipti-cal Syntax). لكن ليس سهلاً تصنيف الدرجات المتداخلة بشكل دقيق، أو ربطها بأنماط الخطاب أو السمات الشكلية. ولذلك، فإن اللغة الإشهارية يمكن أن تصبح شكليةً وغير رسمية، وأن الجملة المبنية للمجهول (Passive Sentence) المرتبطة كثيراً بالشكلية (Formality) ليست غير مألوفة في الخطاب اليومي.

لكن بكل تأكيد، تعد اللارسمية عاملاً مهماً في الاستعمال اليومي ربما أكثر أهمية من اختيار الوسيط (Medium). أصبحت الكتابة في أوضاع كثيرة أقل شكلية، مقتربة من لارسمية الكلام غير الرسمي أو العامي. نتجه عموما إلى ربط اللغة الأدبية بالشكلية، لكن التجوز ينبغي أن يقوم بالنسبة للنوع (Genre) ولمبادئ المحاكاة (Mimetic Principles). سيبحث الكاتب المسرحي الحديث، مثلاً، دوماً عن إعادة إنتاج لارسمية الخطاب العامي.

إجمالاً، فإن عوامل مثل مناسبة عامة مقابل خاصة، وحجم ووضع الجمهور، ودرجة الاطلاع... إلخ، هي قيود اجتماعية مهمة على الشكلية، أحياناً تكون باعثةً



على التغيير الشفري أو اللهجي (Code-or Dialect-Switching). تعد مصطلحات المخاطبة (Address) عوامل جاهزة لدرجات الشكلية: من السيدة إلى الأستاذة ك. م. وايلز (K.M. Wales)، وكاثلين (Kathleen)، وكاتي (Katie)، وتوينكل (Twin-kle)... إلخ.

(انظر، أيضاً، التناسب اللفظي أو اللياقة (Decorum) المغزى (Tenor)).

■ الشكل أو الصيغة، الشكلي أو الصيغي: اللغة الشكلية، النظام أو النسق الشكلي أو الصيغي (Formula, Formulaic: Formulaic Language, Formulaic System)

(1) تم استعمال اللغة الصيغية (Formulaic Language) من طرف بعض اللسانيين لوصف تلك الصيغ (Formulas) أو المركبات المكررة أو المصاحبات اللفظية الثابتة والبنية النحوية في الاستعمال اليومي الذي يشكل جزءاً من طقس السلوك الاجتماعي، أو التشارك اللغْوي (Phatic Communion). إنها تتضمن الترحيب والوداع (Hello, How Are You Cheerio)، وتصاغ تعابير التعزية والتهنئة الآن بصناعة بطاقة الترحيب (Many Happy Returns و In Deepest Sympathy). في الوسط المكتوب تتم ملاحظة الصيغ (Formulas) غالباً في كتابة الرسالة، متفاوتة في درجات الشكلية (Formality) (Yours Faithfully) في مقابل (Much Love). (انظر، أيضاً، مصطلحات (Idioms). لقد ناقش أليسون وراي (Alison Wray) (2008) على أن اللغة الصيغية يظهر أنها «مسبقة الصنع» (Prefa-bricated)، أي مخزنة في الذاكرة وتسترجع وقت الاستعمال).

(2) في دراسة الشعر الشفوي، والأوروبي الكلاسيكي والمعاصر والشعر الإنجليزي القديم على الخصوص في التقليد الشعري الإنجليزي، تعد صيغة (Formu-la) رصف كلمات ترد بشكل مماثل في الشكل والمضمون ونموذج عروضي في شطر البيت الشعري، داخل قصيدة أو غيرها: أي تنتمي إلى المخزون الشعري المألوف المعروف لدى الشعراء أو «المغنيين» للاستعمال عند الاستظهار. تم تطوير الاهتمام بالصيغ (For-mulas) خارج الاشتغال على التأليف الخاص بالشعر الهوميري من طرف ميلمان باري (Milman Parry) في العشرينات والثلاثينات (مثلاً 1930)، ومن طرف تلميذه ألبرت لورد (مثلاً 1960) (Albert Lord)، وتم تطبيقه، أولاً، على الشعر الإنجليزي (القديم)



من طرف ف. ب. مغون جونيور (F. P. Magoun Jr.) (1953). لقد وجد الشعراء الأنجلوساكسون، وحتى رجال الدين المتعلمون الذين من المحتمل أنهم قد نظموا (الشعر)، بأن الصيغ (Formulas) مفيدة لمتطلبات شعرهم الجناسي المكتوب، مثلاً:

Heard Under Helm ("Hardy Under (His) Helmet"); Dreame bidrorene ("of Joy Deprived").

ليست الأصالة والفرادة الشخصية للتعبير، بوضوح مطلباً جمالياً في الشعر الإنجليزي القديم، رغم أن بعض التنوع في المصاحبات اللفظية يكون موجوداً بكل تأكيد. مرة أخرى، مع ذلك تتجه هذه الأنساق الصيغية (Formulaic Systems) أو التنوعات (Variants) لتصبح متعارف عليها بين الشعراء. وبافتراض «القوالب» النحوية صفة (/x) زائد اسم (/x) (مثلاً "Lord" Drihten) يمكن للمرء أن يجد تنوعات تعبر عن نفس الفكرة:

Halig ('Holy') Drihten, Mihtig ('Mighty') Drihten... إلخ.

فمثل هذا النوع من اللغة الصيغية نجدها، أيضاً، في تقليد الشعر الجناسي للقرن الرابع عشر، الذي ظل في التعابير المميزة (Tags) للشعر الإنجليزي الوسيط وفي الأغاني الشعبية، وكذلك في الطقس الديني والقانون أيضاً.

(3) وكما يعرف ذلك الأطفال جيدا، تعد الصيغ (Formulas) سمة مألوفة لحكايات الجن التي تقرأ بصوت عال عند السرير:

"Who's Been Sleeping in My Bed? (Goldilocks), (Grandma, What Big Eyes You've Got!")

قلنوسة الفروسية الحمراء الصغيرة (ليلى والذئب) (*Little Red Riding Hood*).

■ الإطار: إطار مرجعي، التأطير... إلخ. (Frame: Frame of Reference, Framing, etc.)

في ظل المعاني الأساسية لمصطلحي «بنية وتقييد»، أصبح الإطار (Frame) مصطلحاً مشهوراً على نحو مفرط في مختلف مظاهر اللسانيات والنقد الأدبي.

(1) النقاشات حول أدبية (Literariness) الأدب، وموقع وظيفة جمالية أو استجابة، والمدى الذي يحتاج فيه الأدب إلى إطار، أو ينظر اليه على أنه يمكن أن يؤطر (Framed) أموراً تمت مناقشتها كثيراً.



يمكن المناقشة على أن أي جزء من اللغة يمكن أن يُؤَطر، أي أنه يبدأ بوعي بطريقة ما من اللغة «العادية» (مثلاً، في الأبيات الشعرية)، ويشكل حادث مصطنع (Artefact) أدبياً. وعلى نحو معكوس يمكن الاستدلال على أنه بمجرد اعتبار جزء من اللغة على أنه «أدبي» (مثلاً، الكلمات الاستهلالية للرواية، وإن كانت دنيوية)، فإننا بذلك نؤطره: ونجعله سيميائياً كدليل خاص.

من السهل، ربما، استعمال مصطلح إطار (Frame) في الفن البصري (الأصل الذي ينحدر منه)، رغم أن التفكيكي جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1978) قد أثار أسئلة مهمة حول وضعه الجمالي، وصعوبة تمييز الهامشي أو الخارجي من الداخلي والمركزي.

تأطير الفن، أيضاً، يتم جعله ظاهراً في المسرح: يتم تأكيد الوضع الأدبي للمسرحية بما يسمى بمرحلة إطار - الصورة (Picture-Frame)، للهندسة التقليدية، أو بالأضواء الخافتة وبإنزال ورفع الستارة. مصطلح تكسير الإطار (Breaking Frame) يستعمل بشكل عام لوصف تلك الوسائل التي بواسطتها تنسحب الشخصية من عالم المسرحية لمخاطبة جمهور العالم الحقيقي مباشرة، مثلاً: في لفظتي جانباً (Aside) أو خاتمة (Epilogue). وبشكل مفارق تصلح مثل هذه الوسائل، أيضاً، لإعلاء الوضع الواقعي المضاد (Counterfactual) لعالم المسرحية. (انظر كير إيلام (Keir Elam) (1980)).

(2) لكن، وكما لاحظت إيلام، أيضاً، أن الإطار المسرحي هو، أيضاً، يعتمد على مجموعة من المواضعات حول النشاط المسرحي والدرامي المعروف لدى الجمهور، الذي يتحكم في توقعاتهم، وهو جزء من قدرتهم (Competence). فمثل هذه الأطر المرجعية (Frames of Reference)، ذات الثقافة الخاصة هي في أحوال كثيرة، تساعد في تحديد النوع (Genre) وهي مميزة لتجربتنا الخاصة بالرواية، والشعر أيضاً. وما يسمى بالتناص يقتضي أطراً مرجعية أو نماذج للتماسك المؤسس على معرفتنا لنصوص أخرى داخل النوع، وعلى معرفتنا للعالم (انظر أيضاً شفرة (Code)، ومجال (Domain)).

(3) بنية تأطير (Framing) بهذا المعنى ليست فقط ميزةً لتقديرها للأدب، بل لتعاملنا في المجتمع عامةً: ما يعرف بنظرية الأطر (Frame Theory).



لقد لفتت اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) التي استعملت، أولاً، في الذكاء الاصطناعي وفي السوسيولوجيا (مثلاً إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1974))، الانتباه على نحو خاص للمدى الذي يؤطر فيه سلوكنا العادي، أي، منظم في بنيات تصورية تواضعية تنظم الأوضاع النموذجية الكثيرة لحياتنا اليومية، مثلاً: التبضع في السوق الممتاز، وتناول العشاء في غرفة الجلوس، واجتماع قاعة مجلس الإدارة... إلخ. ففي كل حالة لدينا فكرة تقريبية أو «برنامج عمل» لما نتوقعه بلغة المكان، والأفعال والمشاركين... إلخ، بالاعتماد على ذاكرتنا ومعرفتنا للعالم الموسوعي. وكما قال أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1976)، كل واحد من هذه الأطر هو سلفاً نص أولي أو حكاية مكثفة: غير بعيد عن السيتكوم (Sitcom) التلفزي، ربما. (انظر أيضاً خطاطة (Schema) وسكريبت (Script)).

(4) أسهمت وجهات النظر مثل هذه حول الأطر، أيضاً، في البحث في الفهم السردي. يؤول القراء أو جمهور السينما الشخصيات بشكل متقدم باستمرار، مثلاً، من خلال الاعتماد على الأطر المرجعية المعروفة بغية «ملء فراغ» الأفعال والأوضاع... إلخ، سواء كانت هذه المعرفة سياقية (Contextual) (أي مستنتجة من العالم «الحقيقي» لعصرهم، أو في زمن وضع النص)، أم مصاحبة سياقياً (أي مستنتجة من النص نفسه). (انظر، أيضاً، كاتي إيموت (Cathy Emmott) (1997) وبول ويرث (Paul Werth) (1999)). إنها، أيضاً، مفيدة في السماح للقراء بالتقرير في ما إذا كانت جملة أدبية ما هي وصف سردي أو نقل للفكر (كما في فكر مباشر حر (Fit)).

(5) يعد الإطار في تحليل الخطاب، بشكل دقيق أنه مؤشر انتقال بين موضوع (Topic) أو فقرة خطاب وآخر. تتحقق الأطر بواسطة مجموعة صغيرة من الوحدات اللغوية من قبيل Well، وRight، وOk، وNow وGood. فهي توجد بشكل شائع، مثلاً، في الحوارات بين الطبيب والمريض، وبين المعلم والتلميذ، وفي التحاور الهاتفي، وفي التحاور العادي حيث الشرح أو التوضيح متضمنان. (مثلاً، Well It's Like This)، لكنها في أغلب الأحيان غائبة عن أي نمط لارسمي للكتابة.

إنها ترد مع أساليب التركيز التي تقرر في مضمون الموضوع الجديد: Ok, Now Today I Thought We'd Move on To The Crimean War ...

(6) يعد إطار الحكاية (Frame-Story) أو إطار السرد (Frame-Narrative)



في النقد الأدبي حكاية تربط حلقات من حكايات إضافية تحيكها شخصيات فردية. المثال الأكثر شهرةً في الإنجليزية هي إطار حج شوسور لحكايات كانتربوري. (انظر، أيضاً، سردي (Diegetic)، وخارج سردي (Extradiegetic)).

■ **المباشر الحر: الكلام المباشر الحر، الأسلوب المباشر الحر، الخطاب المباشر الحر، الفكر**

(Free Direct: Free Direct Speech, Free Direct Style, Free Direct Discourse, Thought)

(1) بالقياس مع الكلام المباشر (Direct Speech)، بدأ الكلام المباشر الحر **(Free Direct Speech) (FDS) يستعمل منذ أواخر الخمسينات ليصف منهجية** تمثيل الكلام في الوسط المكتوب.

تم تأويل المصطلح الحر (Free) بشكل متنوع، مع ذلك، لكن تقليدياً من خلال القياس مع الكلام/ الأسلوب غير مباشر حر/ **(Free Indirect Speech (FIS)** Style) الذي يصف الكلام الذي يقدم مباشرةً أو فُرادياً (Idiosyncratically) دون جملة ناقلة مصاحبة أو أسلوب مميز (Tag)، أو ميزة للكلام المباشر، مثلاً:

(كلام مباشر) She Said,"I Want To See The Elephants".

(كلام مباشر حر) "I Want To See The Elephants".

يسمى، أيضاً، الحوار المنقطع (Abruptive Dialogue) من طرف جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972). قد تكون علامات الاقتباس أيضاً مفقودة، التي في هذه الحالة من الصعب تمييز الكلام عن السرد في الحكاية أو الرواية (وأيضاً عن الكلام غير المباشر الحر (FIS)). في هذا المثال من منزل **بليك** لتشارلز ديكنز يوحي الالتباس التعاطف (Empathy) بين السارد ونشاط قاعة المحكمة:

Now. Is There Any Other Witness ? No Other Witness.

ومع ذلك، فقد قام جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2003) مثلاً، بتصنيفه ولو بغموض كجمل لكلام مباشر حر (FDS) التي لا تتوافر فيها علامات الكلام لكن تتوافر فيها جملة تقريرية حاضرة، مثلاً: (She Said I Want To See The Elephants).

يرد الكلام المباشر الحر (FDS) بشكل عام في سياق كلام مباشر (DS) لإنقاذ



تكرار الجمل التقريرية، مثلاً:

She Said, "I Want To See The Elephants". What Is A Zoo Without Them?

التحول أو الانزلاق (Slipping) من النقل السردي والكلام غير المباشر نحو الكلام المباشر الحر (FDS) تمت ملاحظته بواسطة لونغينوس(*) (Longinus) (حول السامي) كأداة بلاغية مؤثرة (جناس الاشتقاق (Polyptoton)) للإيحاء بالانفجار العاطفي.

من الصعب تصنيف ما إذا كان الكلام المباشر (DS) أو الكلام المباشر الحر (FDS) جملاً حيث الإشارة إلى الحدث التعبيري والمتكلم (Locutionary Act) يظهران بعد الكلمات المقتبسة، في الجملة الآتية، مثلاً:

"I Want To See The Elephants". She Tugged Her Father's Hands As She Said This.

وكما تكشف عن ذلك مفردة الكلام المباشر (DS) حتى لو أنها ترد في نفس الجملة، فإن الوضع النحوي للجميلة التقريرية يكون محل جدال. وعندما ترد في الوسط أو في الأخير فإنه من الصعب اعتبارها كمحدد أو متحكم في الجملة المنقولة، ولذلك فيمكن اعتبارها «حرةً» بالمعنى الذي تكون فيه «مستقلة» أو غير «مدمجة». ومن ثم فمن الممكن، وفقا لليش وشورت، تصنيفها ككلام مباشر حر (FDS). "I Want To See The Elephants", She Said. (انظر، أيضاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)).

أتبنى هنا وجهة النظر المحافظة والأقل غموضا في كونوجود أي نوع منحدث الكلام (Verbum Dicendi) يعني كلاماً مباشراً (DS) وليس كلاماً مباشراً حراً. ومن الناحية الوظيفية مع ذلك، يبدو أن هناك اختلافا بسيطا بين الاثنين، رغم أن كلاماً مباشراً حراً (FDS) يتجه نحو تقليل دور السارد ويجعل الشخصية طليعيةً وكذا كلامها. فإغفال أسلوب مميز (Tag) يجعله اقتصادياً في الاستعمال في عناوين الجرائد (الشعبية)، وملفتاً للنظر أيضاً، ومثيراً. (مثلاً، Britons Easy To Sack). كلام مباشر

(*) لونغينوس معلم إغريقي للفصاحة أو النقد الأدبي عاش ما بين القرن الأول والثالث ميلادي. وهو معروف أنه صاحب رسالة «حول الجليل» أو حول السامي (On The Sublime) (المترجم).



حر + اسم المتكلم هو، أيضاً، صيغة شائعة لتمثيل الخطاب الدرامي في الوسط المكتوب.

(2) تتجه مصطلحات الخطاب المباشر الحر (Free Direct Discourse) (براين مكهيل (Brian Mchale) (1978)) والأسلوب المباشر الحر (Free Direct Style)، لأن يكون لها مرجع أوسع، بما في ذلك تمثيل الفكر كما الكلام (انظر، أيضاً، الفكر المباشر الحر (Free Direct Thought) أدناه). حيثما يقع التشديد في المناقشة على (الصيغة) (Mode) أكثر مما هو ممثل، فإن مصطلحاً احتوائياً أكثر يكون مفيداً. يتوافر الخطاب (Discourse)، مع ذلك، على إيحاءات كثيرة بالنسبة للكلمة المنطوقة، بينما الأسلوب (Style) يعد مصطلحاً أكثر حيادية.

(3) يصف فكر مباشر حر (Free Direct Thought) تمثيل الأفكار في الوسط المكتوب، وقد تمت إقامته بالقياس مع كلام مباشر حر (Free Direct Speech). وقد أدخله أول مرة ليش وشورت (Leech and Short) (1981).

هنا أفكار الشخصيات المعبر عنها بوضوح تنقل مباشرةً (مثلاً مع ضمير الشخص الأول (First Person Pronoun)، الزمن الحاضر (Present Tense)...إلخ) ، لكن دون جملة إخبارية. قارن:

She Suddenly Thought : "Am I Too Late?"

(فكر مباشر (DT)).

(الفكر المباشر الحر (FDT) ?"Am I Too Late").

يتم إلغاء علامات الاقتباس بشكل عام في الفكر المباشر الحر (FDT)، وإلا فإن السياق فقط سيحدد ما إذا كانت الشخصية تتكلم أم تفكر.

وكما هو الشأن بالنسبة لفكر مباشر، فإن فكر مباشر حر مميز للسرد الأدبي، أكثر من أي أسلوب لغوي غير أدبي آخر، مادام ولوج «سيرورات الفكر» يكون غير محتمل في الحياة الحقيقية. وكما في كلام مباشر حر فقد يوجد في سياق أوسع لفكر مباشر. إنه شائع على نحو خاص في المونولوج الداخلي كأداة روائية عصرية، حيث فقدان الجملة التقريرية يقود إلى نص سلس، ويقوي غياب سارد متحكم على نحو ظاهر. يفترض في الكلمات أنها تمثل، فقط، شكل الأفكار التي تمر عبر ذهن الشخصية، ولذلك فوجهة النظر (Point of View) تكون محدودة. وبخلاف الفكر غير المباشر أدناه، يبدو الكلام المباشر الحر أكثر درامية.



(انظر، أيضاً، إيلينا سيمينو ومايك شورت (Elena Semino and Mick Short) (2004)).

■ غير المباشر الحر: الكلام غير المباشر الحر، الأسلوب غير المباشر الحر، الخطاب غير المباشر الحر، الفكر غير المباشر الحر

(Free Indirect: Free Indirect Speech, Free Indirect Style, Free Indirect Discourse, Thought)

(1) يدين الكلام غير المباشر الحر (Free Indirect Speech) والأسلوب غير المباشر الحر في أصلهما للمصطلح الفرنسي (Le Style Indirect Libre) (الأسلوب غير المباشر الحر)، الذي ناقشه بكثافة الأسلوبي شارل بالي (Charles Bally) (1912). يحيل هذا على نمط من الكلام غير المباشر (IS) أو الكلام غير المباشر (Re-ported Speech) حيث كلام الشخصية وكلمات السارد تكون ممتزجة، لكن دون جملة تقريرية مشار إليها (إذن «حر»). يعرف، أيضاً، بكلام ممثل (Represented Speech). (انظر، أيضاً، الخطاب غير المباشر الحر (Erlebte Rede)).

مثل كلام غير مباشر، يتم تمثيل القوة الإنجازية (Illocutionary Force) والمعنى الافتراضي (Propostional Meaning) للكلام المفترض للمتكلم في الكلام غير المباشر الحر (FIS)، لكن ليس بالضرورة الكلمات الفعلية (كما في الكلام المباشر (DS)). وفي السيرورية «الأخبار» (Reporting) يبدو أن الكلمات المباشرة تتحول: عادة يتحول الزمن الحاضر خلفيا (Back-Shifted) إلى ماضٍ (Past)، وتصبح ضمائر الشخص الأول والشخص الثاني ضمائر للشخص الثالث، مثلاً:

She Said, «<u>We Are</u> Bound To See The Elephants».

(كلام مباشر (DS))

She Said That <u>They Were</u> Bound To See The Elephants.

(كلام غير مباشر (IS))

<u>They Were</u> Bound To See The Elephants.

(كلام مباشر حر (FIS))

ومع ذلك، فكلام غير مباشر حر (FIS) هو دائماً أكثر حيوية من كلام مباشر (IS)، مادامت التبادلات المميزة لكلام مباشر لا ترد دائماً: تحديداً التحول من الإحالة القريبة إلى البعد في ظروف (Adverbials) الزمان والمكان، مثلاً:



She Said, «We Are Bound To See The Elephants Here Today».

(كلام مباشر)

She Said That They Were Bound To See The Elephants There That Day"

(كلام غير مباشر)

They Were Bound To See The Elephants Here Today.

(كلام غير مباشر حر).

يتم تأكيد دمج تمركز الشخصية (Focalization) وصوت السارد هنا كخطاب مشترك، أو ما اصطلح عليه روي باسكال (Roy Pascal) (1977) **بالصوت الثنائي** (Dual Voice). لقد فضلت آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)، لا حتميته، مفضلةً تسميته بغير الموصوف (Unspeakable)، مادام ليس هناك متكلم «حقيقي». مثل هذا الواسمات، إذا وردت مع سمات أخرى لكلام انفعالي وفردي في لهجة مجموعة (Idiom)... إلخ، فإنها تساعد في تمييز كلام مباشر حر (FIS) من إقرار سردي بسيط. (ليس هذا سهلاً دائماً، مع ذلك، كما توضح ذلك روايات جورج إليوت). تحيل الإشاريات (Deictics) ليس على (آن) الخطاب السردي، لكن على (آن) زمن الحكاية (Story – Time) (حكاية (Histoire)). يدمج الزمن الماضي بالفعل المحكي في لحظة الكلام (انظر صيغة الماضي البطولي (Epic Preterite)).

الأمر، المثير أيضاً، هو المحافظة على قلب رتبة الفاعل والفعل المميزة للاستفهام المباشر في الإنجليزية المعيارية. لكن ليس الاستفهام غير المباشر:

"Am I Too Late ? She Asked

(كلام مباشر)

She Asked Whether She Was Too Late.

(كلام غير مباشر)

Was She Too Late ?

(كلام غير مباشر حر)

أيضاً، ورغم بعض البداهة، فإن الكلام غير المباشر الحر (FIS) يفتقد إلى تأثير الكلام المباشر الحر (FDS)، ويوحي بصوت السارد بنوع من التحكم. فهو



يبرز في الرواية، أو في التقارير البرلمانية، مثلاً، في سياق النقل السردي (Narrative Report) أو كلام غير مباشر (IS) . يمكن بالفعل أن يتم استغلاله، كما في الصيغ الأخرى لتمثيل الكلام، في أمامية (Foregrounding) وخلفية (Backrounding) الشخصيات ووجهات النظر، معالجاً درجات تعاطف القارئ. وهكذا، يمكن لكلام غير مباشر حر في أوقات صعبة لتشارلز ديكنز أن يوحي ببعد اجتماعي بين مدير العمل والعامل:

Mr. Bounderby Was At His Lunch. So Stephen Had Expected. Would The Servant Say That One of The Hands Begged Leave To Speak To Him?

ترجع أمثلة الكلام غير المباشر الحر (FIS) إلى روايات القرن الثامن عشر، ويمكن أن توجد، أيضاً، قديماً في النصوص غير الأدبية، وكذلك في شوسور وحتى في نثر إيلفريك (Aelfric) (القرن العاشر). لكن استعماله النسقي يوجد في روايات جاين أوستن وما بعدها.

(2) يشمل الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Style) على نحو مفيد تمثيل الأفكار كما الكلام، موحياً بتشابه في الصيغة. لقد سمي بطرق أخرى بفكر غير مباشر حر (Free Indirect Thought) (انظر **(3)**). يتم استعمال الكلام غير المباشر الحر (FIS) نفسه أحياناً (بطريقة ملتبسة)، لكن الخطاب غير المباشر الحر (Free In-direct Discourse) هو أكثر اعتياديةً (مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993)، وبراين مكهيل (Brian Mchale) (1978)).

في بعض الحالات، من الصعب حقاً القول ما إذا كان الكلام أو الفكر تقنيا متشابكان: فهما معا يعكسان، فعلاً، وعي الشخصية. وهكذا، في السطور الافتتاحية لرواية (فيرجينيا وولف السيدة دالواي، فإن كلاماً مباشراً (IS) يتلوه سواء أكان كلام غير مباشر حر (FIS) أم فكر غير مباشر حر (FIT): «Mrs. Dalloway Said She Would Buy The Flowers Herself (For Lucy Had Her Work Cut Out For Her...».

(3) تم توليد الفكر غير المباشر الحر (Free Indirect Thought) (FIT) بالقياس مع الكلام غير المباشر الحر (Free Indirect Speech)، من طرف جيفري



ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) لإقامة تمييز وظيفي (Functional) أكثر منه شكلي (Formal) بين تمثيل الكلام وتمثيل الفكر.

وكما هو الحال مع الكلام غير المباشر الحر (FIS) فليس هناك جملة تقريرية (Reporting)، وصيغة الكلام غير المباشر غالبة للتمثيل (يُحَوِل الزمن الحاضر لصيغة الكلام المباشر إلى ماض، ضمائر الشخص الثالث تعوض تلك التي للشخص الأول والثاني)، لكن مع توجيه إشاري مباشر أو «حاضر» أفضل من توجيه الإشاري غير المباشر والبعيد، مثلاً:

She Suddenly Thought,"I've Seen This Man Before".

(الفكر المباشر)

She Suddenly Thought That She had Seen That Man Before.

(الفكر غير المباشر)

She Had Seen This Man Before.

(الفكر غير المباشر الحر)

إن دمج تركيز الشخصية والصوت السردي، المميز جداً للأسلوب غير المباشر الحر بشكل عام هو بوجه خاص فعلي (أدبي أساساً) في أداء الأفكار، وحتى في التلقي، والمشاعر والأحاسيس، نظرا لسماحه للسارد «بالدخول» في الشخصية دون إيقاف تدفق السرد عبر إضافات مستمرة لأساليب مميزة (Tags) من قبيل She Thought... إلخ. يحافظ فكر غير مباشر حر (FIT) أيضاً على بعض من ذاتية فكر مباشر (Direct Thought) دون مسرحتها، وتحافظ على التزامها تجاه التمثيل الواقعي الوفي. يتم استغلاله على نحو خاص، بسبب ذلك، في تدفق خيال الوعي (Stream of Consciousness Fiction) وفي الشخصيات الكبرى لا الصغرى. يوجد، أيضاً، في سرديات الشخص الأول للتذكر، مثلاً، **ديفيد كوبرفيلد** لديكنز (حيث الضمير (أنا / I) يظل دون تغيير). (انظر، أيضاً، المونولوج المحكي (Narrated Monologue)، والسرد - النفسي (Psycho-Narration)، والفكر الممثل (Represented Thought).

(انظر، أيضاً، سرد الملون (Coloured Narrative)، والتهجين (Hybridiza-tion). انظر، كذلك، جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick



(2007) Short). بالنسبة للمقاربة المركبة للكلام غير المباشر الحر (FIS)، انظر مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993)).

الشعر الحر **(Free Verse)**

من الفرنسية بيت شعري حر (Vers Libre)، فهو بيت شعري «حر»، فقط، بالمعنى الذي لا يلتزم بالأوزان (Metres) المطردة المألوفة المرتبطة بالشعر. ومع ذلك، فإن هذا كاف ليجعل روبرت فروست (Robert Frost) يقول إن الأمر يشبه لعب كرة المضرب دون شبكة. بالتأكيد إنه ليس غير إيقاعي (Un-Rhythmical)، ولا هو نثري بالضرورة في غياب القافية (Rhyme). إن التركيب (Syntax) والتنغيم (Into- nation) أساسيان في تحديد أبيات الشعر، حيث تؤطر أو توسم بصرياً في كل حالة بواسطة مواضعات كتابية منطقية (Graphological) خاصة بالمباعدة، والطباعة (في أحوال كثيرة). يمكن للقراء في غياب نماذج ثابتة أو معيار يمكن اتباعه، أن يخلقوا سرعتهم الشخصية وتركيزهم... إلخ. لقد سماه أنطوني إيستوب (Antony Eas- thope) (1983) بالوزن التنغيمي (Intonational Meter).

المثال النموذجي لبيت شعري حر (Free Verse) هو **أفعى** (*Snake*) لد. و. لورنس:

A Snake Came To My Water-Trough
On A Hot, Hot Day, and I In Pyjamas For The Heat,
To Drink There.
In The Deep, Strange-Scented Shade of The Great Carob-Tree
I Came Down The Steps With My Pitcher ...

رغم أنه موجود في شعر العصور القديمة، فقد ارتبط البيت الشعري على نحو خاص بالشعر الحديث، نشأ من الحداثة (Modernism) ومن التصويرية (Imagism) ومن تجارب بعض الشعراء كإزرا باوند (Ezra Pound)، وت. س. إليوت، ووليام كارلوس وليامز (William Carlos Williams).

الصوت الاحتكاكي **(Fricative)**

هي في الأصواتيات (Phonetics) نوع من الصوامت (Consonants) حيث يضيق مجرى الهواء في الفم دون إغلاق تام فيحدث احتكاكاً مسموعاً.



تعد كثير من الصوامت في الإنجليزية احتكاكيةً (Fricatives). بالنسبة لـ /F/ المهموسة (Voiceless) و/v/ المجهورة. يحدث الاحتكاك بين أسفل الشفة والأسنان العليا (احتكاكيات شفوية أسنانية (Labiodental Fricatives) كما في (Fevvers) الكوكني (Cockney)). وبالنسبة لـ /Θ/ و/ð/ (كما في Thin و This، على التوالي) بين اللسان والأسنان العليا (أسناني (Dental)). بالنسبة لـ /s/ و /z/ يتسرب الهواء بشكل ضيق خلف الأسنان لثوي (Alveolar) كما في Hisses، وبالنسبة لـ /ʃ/ و /ʒ/ (كما في Shaun The Sheep، و(Pleasure)، على التوالي) يحدث الاحتكاك بين اللسان وسطح الفم لثوي حنكي (Palato-Alveolar)، بالنسبة لـ /h/ يحدث الاحتكاك في الحنجرة (حنجري (Glottal)).

يتم استغلال الطبيعة «الاحتكاكية» الممتدة للاحتكاكيات كثيراً لتأثيرات المحاكاة (Onomatopoeic)، للإيحاء بالصفير، والأزيز، والطنين... إلخ. وإن تمثيلها في الكتابة يتم تمثيله في الرسوم الهزلية للأطفال وفي مكان آخر، لتمثيل الغطيط -z) (z-z-z وخفض الصوت (Shhh !!!) مثلاً.

التصدر أو التقديم (Fronting)

(1) يُحيل التصدر (Fronting) على التحول التركيبي للعناصر، بهدف الإبراز والتأكيد دائماً، من موقعها العادي بعد الفعل وبداية الجملة أو الجميلة: المفعولات المباشرة (Direct Objects)، مثلاً، كما في Yet One Tree You Must Not Touch (جون مِلتون: **الفردوس المفقود**) وبقلب الفاعل والفعل، مثلاً: ,In Came A Fiddler and Tuned Like Fifty Stomach-Aches (تشارلز ديكنز: **أنشودة عيد الميلاد** *A Christmas Carol*). يعرف هذا في البلاغة بقلب (Hyperbaton).

يوجد التصدر، أيضاً، في الكلام اليومي (مثلاً: Tight These Shoes Are و The Wine You'll Find in The Cupboard). بعض الأمثلة في الكلام، مع ذلك، يمكن أن تكون نتيجة لفقدان تخطيط واضح للكلام.

وبلغة البنية التطريزية (Prosodic) والإخبارية لمثل هذه الجمل، يؤثر التقديم في النموذج العادي أو المألوف للبروز وأهمية المعلومة، التي عادة ما تعتمد على التركيز (Focus)، في نهاية الجملة. (انظر، أيضاً، منظور الجملة الوظيفي (Functional Sen-tence Perspective). فهنا يلتقي مركز الاهتمام مع نواة (Nucleus)، العنصر المنبور الأخير للوحدة المعجمية الأخيرة.



فبداية الجملة مع ذلك، هي عادة ذات قيمة إخبارية منخفضة نسبياً، أو أنها تتضمن ربما معلومة معطاة أو متضمنة (انظر فكرة ثيمة (Theme)). إن تقديم العناصر، إذن، يمنحها أهميةً إضافيةً أو تأكيداً للجمل دائماً نقطة التركيز مزدوجة. وانتقاء نقطة التركيز والفكرة يسمى ثيمةً فكرةً موسومةً (Marked Theme) أو تقديماً لثيمة (Fronting) (راندولف كويرك وآخرون (.Randolph Quirk et al) (1985) أو تمركز الثيمة (Thematization)).

(2) يرد نوع خاص من التقديم (Fronting) في كلام مباشر (Direct Speech) أو فكر مباشر (Direct Thought)، حيث يسبق الخطاب غير المباشر، بشكل عام، الجملة التقريرية (Reporting): «Come On! Come On!» Puffed Gordon To The Coaches.

(The Rev. W. Awdry: *Thomas The Tank Engine*).

(الكاهن و. أودري: **توماس قاطرة الصهريج**).

■ الوظيفة (Function)

(1) من المألوف اليوم في دراسة اللغة الاعتراف بأن اللغة باعتبارها نظاماً للتواصل لها عدة وظائف (Functions)، وأن هذا جزء من قدرتنا (Competence) كمتكلمين ليس فقط لمعرفة كيف ننتج الكلام، لكن أيضاً كيف نستعمله في ظروف مختلفة من حياتنا الاجتماعية. لقد اتجهت التطورات في اللسانيات في الربع الأخير من القرن العشرين بالفعل نحو دراسة الوظيفة أكثر من الشكل (Form): خصوصاً في النظرية العملية (Pragmatics) ونظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)، وتحليل الخطاب (Discourse Analysis). (انظر، أيضاً، نحو وظيفي (Functional Grammar)).

يمكن أن ينظر للغة على أنها تملك وظائف متعددة أو أدوار تواصلية (Communicative Roles): للتسمية، وللشجار والإقناع، وللتعبير عن المشاعر، وإعطاء الأوامر، وتقديم المعلومة، ونشر الأخبار، وأخبار الطقس، وإبداع الروايات والمسرحيات... إلخ.

كانت هناك محاولات عديدة لتصنيف وظائف اللغة، حيث يتفاوت عدد التصانيف حسب المنظور أو التخصص. كثير من هذه المحاولات ركز بوجه خاص على فعل التواصل نفسه.



(i) كان التصنيف الثلاثي الواسع لكارل بوهلر (Karl Bühler) (1934) المبني على ما تم اعتباره عناصر أساسيةً للمخاطِب والمخاطَب والدليل: للتعبير عن أحاسيس المتكلم... إلخ. (وظيفة تعبيرية (Ausdruck: (Expressive Function)، للمناداة أو التأثير في المخاطب (وظيفة ندائية: Appel: Appelative or Conative (Function)، ولتمثيل العالم الواقعي (وظيفة إحالية أو وصفية: (Darstellung: (Descriptive or Referential Funciton).

لا يتم النظر إلى الوظائف (Functions) على أنها إقصائية تبادلية (Mutually Exclusive): قد تكون لكلام ما أكثر من وظيفة. لكن أضاف لسانيو مدرسة براغ إلى هذا التصنيف التطبيقي أساسا تصنيف رابع وهو: الوظيفة الجمالية (Aesthetic Function). (انظر (5) أدناه).

(ii) أضاف رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) إلى هذه الخطاطة وظائف ثلاث أخرى في نموذجه المؤثر للحدث الكلامي (Speech Event). تقيم الوظيفة اللغْوية (Phatic Function) وتحافظ على الاتصال (Contact) بين المشاركين، وتركز الوظيفة الميتا لغوية (Metalingual Function) على اللغة نفسها، وتوافق الوظيفة الشعرية (Poetic Function) الوظيفة الجمالية لمدرسة براغ.

(iii) يبدو أن الصورة المعدلة لبوهلر تؤكد النظام الثلاثي لما يسمى بالماكرو أو الميتا وظائف (Macro or Meta-Functions) التي تشكل الأساس النظري للنحو الوظيفي النسقي لميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (مثلاً 2004). تدمج الوظائف التكلفية (Conative) والتعبيرية (Expressive) في الوظيفة البيشخصية (Interpersonal Function) لهالداي: تستعمل اللغة للتعبير عن العلاقات والمواقف بين المتكلم والمستمع. تقابل الوظيفة المرجعية الوظيفة والمثالية (Ideational Func- tion) (عند) هاليداي حيث تحيل اللغة على نفسها في بناء النص.

(iv) لقد عكس عمل هاليداي، أيضاً، اهتمامه القوي بخصوص تطور اللغة عند الطفل، والتغيرات في الوظائف التيهي مظهر لهذا. هنا يتم تقديم وظائف أخرى، سبع في مجملها: أداتية (Instrumental) («I Want»)، وإخبارية (Informative) («I've Got Something To Tell You»)، وتخيلية (Let's Pretend (Imagina- tive)، ومنظمة (Regulative) («Do As I Tell You»)، وتفاعلية (Interactio-



nal) («Me and You »)، وشخصية (Personal) («Here I Come»)، واستكشافية (Heuristic) («Tell Me Why»).

(v) يتوافق الاهتمام بالتطور اللغوي، وبمقارنة اللغة البشرية مع أنظمة تواصل الحيوان، مع بوهلر في عمل كارل بوبر (Karl Popper) (1972). فهو يميز بين وظيفتين «أدنى» مميزات لأنساق بدائية، وتعبيرية (Expressive) وإشارية (Signal-ling) (تنقل الوظيفة الأخيرة المعلومة عن الأحاسيس للآخرين)، ووظيفتين (أعلى) (أي الوظائف البشرية فقط)، وصفية (Descriptive) وحوارية (Argumentative) (تقدم الوظيفة الأخيرة وتقيم الحجج... إلخ). كل وظيفة تتابعية تستلزم الوظائف الأخرى.

يعد نموذج بوبر أوسع من بعض النماذج من حيث كونه يهتم عموما بوظيفة اللغة في المجتمع، وليس فقط بكلام مفرد أو تبادلات.

(vi) إن اهتماماً عاماً مشابهاً بالوظائف الاجتماعية للكلامي شكل نظرية حدث الكلام كما طورها ج. ل. أوستين وجون سيرل في الستينات. المشكل هنا هو محاولة تصنيف أحداث الكلام ووظائفه التواصلية (مثلاً، الوعد، والشكوى، والقسم... إلخ)، التي يبدو عددها ضخماً. لقد لاحظ ميخائيل ستَبس (Michael Stubbs) (1983) كيف أن بعضاً منها يظهر متأخراً في الحياة (مثلاً، التعبير عن العزاء)، كما أن بعض وظائف اللغة ليس من السهل وصفه نسقياً (مثلاً، تحرير التوتر).

(2) ارتبطت بعض أحداث الكلام هذه أو ميكرو وظائف (Micro-Functions) تقليدياً بالسمات الشكلية للاستفهام، تحديدا أنماط الجمل. ولذلك فالاستفهامي (Interrogative) يُستعمل للسؤال، والأمري (Imperative) للتوجيهي أو الأمر، والخبري (Declarative) للبيان. ومع ذلك، لقد تم الإقرار، أيضاً، بأن ليس هناك تعالق صارم بين الشكل والوظيفة: الجملة الخبرية يمكن أن تستعمل للتوجيهي (مثلاً، I'd Rather You Sit Down) والاستفهام (مثلاً، You've Finished Your Homework Already?).

(3) كانت النظرية النحوية دائماً تعير اهتماماً للوظيفة التركيبية على مستوى وحدة الجملة وأقل من ذلك. مثلاً، المركبات الاسمية (Noun Phrases) يمكن أن تحدد وظيفياً وشكلياً بلغة أدوارها كفاعل (Subject)، ومفعول (Object)، وظرفي



(Adverbial) في الجُمَيْلات. وللحروف (Articles) أدواراً وظيفيةً مختلفةً في تحديد المركب الاسمي... إلخ.

(4) تعد دراسة وظيفة العناصر اللغوية في النص مركزية في الأسلوبية، ليس فقط بسبب وظيفتها النحوية، ولكن بشكل أكثر أهمية بسبب وظيفتها في علاقتها بـ «معنى» النص، ومساهمتها عامة في الموضوع والبنية: وقد سمي «دلالة أسلوبية» (Stylistic Significance).

يجب اعتبار كذلك الوظائف التواصلية بالمعنى الذي في **(1)**.

لقد ربطت الأسلوبية غير الأدبية على الخصوص ودراسات اللهجة الخاصة (Register) للأنماط الوضعية للغة بالوظائف السائدة، مثلاً، الإشهار بالإقناع، التعليق التلفزي للمعلومات. وتعد مثل هذه النمطيات حسب الوظائف السائدة، أيضاً، مظهرا للسانيات النص (Text Linguistics). ولذلك فروبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981) ميزا بين النصوص الوصفية (Descriptive)، والسردية (Narrative)، والجدلية (Argumentative).

لكن ما هي وظائف النصوص الأدبية نفسها؟ هل عَزْل الوظيفة السردية، أو الجمالية أو الشعرية أمر كاف؟ هل الأدب هو ببساطة وظيفة للغة؟

باعتباره فعْلا تواصلياً بين المخاطِب الكاتب والمخاطَب (القارئ) فإن النص الأدبي يتضمن عدداً واسعاً من الوظائف المحتملة من تلك المنغمسة ذاتياً (Self-Indulgence) (تعبيرية) أو انعكاسية ذاتية (Self-Reflexivity)، وعي الكاتب باللغة. قد تكون القصائد تصريحات للحب، مدحية أو دعاية سياسية، وقد يرغب الروائيون في جعلنا نفكر عميقا حول مظاهر التجربة الحاسمة والإشكالية. (داخل عالم النص الأدبي، طبعاً، وظائف العالم الحقيقي مقلدة على نحو مميز: الشخصيات تجادل، تأْمُرُ وتكتب رسائل... إلخ).

تعترف البلاغة التقليدية، بعيداً عن واقعية الخطابة، بالقوة الإقناعية للغة، وببراعة الأسلوب الرفيع (Grand Style) للملحمي وذلك لـ «إثارة» المشاعر. لقد وقع، أيضاً، تمييز وظيفتين أخريتين/ نمطين للأدب: يسلي (شعبي)، ويثقف (تربوي أو أخلاقي).

(5) في العمل الرائد لفلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) حول



تحليل نماذج عامة للحبكة باستعمال متن الحكايات الشعبية الروسية، كانت الوظيفة (Function) إحدى المكونات الأساسية. كانت تحيل على فِعْل الشخصية التي تكون دالة بالنسبة للحبكة أو العمل. وقد كانت أطروحة بروب هي أن الوظائف يمكن أن تظل ثابتةً من حكاية لأخرى، وأن العدد محدود (لقد وجد واحداً وثلاثين وظيفة). ولذلك، فالبطل قد يتلقى هديةً خاصةً أو سحريةً (قد تكون حصاناً أو نسراً) تسمح له، نتيجة لذلك، بأن ينقل بعيداً.

قام علماء سرد آخرون بمساءلة نموذج بروب واقترحوا تهذيبات، مثلاً: كلود بريمون (Claude Brémond) (1973) (انظر، أيضاً، نحو سردي (Narrative Grammar)، انظر، كذلك، جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975).

(6) كانت الوظيفة (Function) في التحليل البنيوي السردي لرولان بارت (Roland Barthes) (1966)، تعد الوحدة السردية الأصغر التي تؤلف مع وحدات أخرى، في متوالية لخلق الأفعال (Actions). للوظائف درجات في الدلالة: أساسية (Cardinal) أو وظائف النواة (Kernel) (أنوية) (Noyeaux)، و«عجر» "Nodes" أو «مفاصل» الحكاية، متقابلة مع محفزات (Catalyses) الأولى تتقدم على العمل، والأخيرة تؤجله أو توسعه. (انظر، أيضاً، (قرينة (Index)).

■ **الوظيفي:التغيير الوظيفي، التحول الوظيفي (Functional: Functional-change, Functional Shift)**

(انظر التحويل (Conversion)).

■ **الوظيفية، الوظيفي: النحو الوظيفي، الأسلوبية الوظيفية (Functionalism; Functional: Functional Grammar, Functional Stylistics)**

(1) تمت إقامة تمييز عام أحياناً في اللسانيات بين مقاربتين اثنتين للشكلانية (Formalism) ووظيفية (Functionalism)، الأولى يمثلها النحو التوليدي (Generative Grammar) لنعوم تشومسكي في الستينات، التي تدرس اللغة كنسق مستقل، مؤكدةً على الأشكال النحوية والمعنى الضمني (Propositional Meaning) للجمل. والمقاربة الثانية كما تمثلها لسانيات مدرسة براغ وفي النحو الوظيفي (Functional Grammar) أو النحو النسقي (Systemic Grammar) الذي طوره ميخائيل هاليداي انطلاقاً من السبعينات وما بعدها، تؤكد على الوظيفة العملية



(Pragmatic) للغة في سياقها التواصلي. تم الاهتمام على نحو خاص، أيضاً، بالوظيفة النحوية أو أدوار الوحدات اللغوية، كما هو محدد في (3) في مفردة وظيفة (Function)، التي تم اعتبارها تستلزم الماكرو وظائف. الاعتقاد بأن استعمالات اللغة تشكل النسق مسألة أساسية في نموذج هاليداي. (انظر، أيضاً، النحو الوظيفي لـ س. س. ديك (S.C. Dick)).

(2) يمكن إقامة تمييز آخر حسب تالبوت تايلور وميخائيل تولان (Talbot Taylor and Michael Toolan) (1984) بين الأسلوبية الشكلية (Formalist Stylistics) والأسلوبية الوظيفية (Functional Stylistics). مرة أخرى يمكن أن تعارض **نماذج الأسلوبية التوليدية وتحاليل رومان جاكوبسون (مثلاً، جاكوبسون وكلود** ليفي ستراوس (Jakobson and Claude Lévi-Strauss) (1962))، وجاكوبسون وجونز (Jakobson and Jones) (1970) باعتمادهم على دراسة السمات الشكلية، بمقاربات حديثة أكثر حيث تم تبني ملاحظة خاصة للوظيفة الأسلوبية أو تأثيرات أو دلالة ثيمات للسمات اللغوية في النصوص الأدبية، وحيث تم تبني نماذج نحوية مختلفة.

تنظر اللسانيات النقدية (Critical Linguistics) لوظيفة العناصر، غير الأدبية والأدبية، من منظور خاص للأيديولوجيا. فاهتمامها هو ربط اللغة بالافتراضات الاجتماعية والسياسية.

(انظر، أيضاً، تحليل الخطاب (Discourse Analysis)، والاستعمالات العملية (Pragmatics)، ونظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)).

■ المنظور الوظيفي للجملة (م. و. ج) (Functional Sentence Perspective (FSP))

تم تطويره، أولاً، من طرف جان فيرباس في أواخر الخمسينات وبداية الستينات، في مدرسة براغ للسانيات بعد الحرب العالمية الثانية. لكن يدين في أصوله إلى عمل الجيل الأول لهذه المدرسة (مثلاً فيلم ماتيسيوس (Vilém Mathesius): انظر، أيضاً، جوزيف فاشيك (ناشرون) (Josef Vachek (ed.)) (1964)).

إنه تحليل للجمل وللنصوص المبنية على القيم الإخبارية النسبية. ووفقا لمبدأ الدينامية التواصلية (Communicative Dynamism) (CD)، تسهم عناصر مختلفة بتأثير مختلف في تطور التواصل. وهكذا، فالمعلومة المعطاة التي يحددها النص -



المصاحب (Co-Text) أو السياق ما يسمى عناصر الموضوع أو الفكرة (Theme)) ستكون لها الدرجة «الأسفل» للدينامية التواصلية، والمعلومة الجديدة أو العناصر ذات المضمون الدلالي المهم (كلامي/ خبر) (Rhematic/ Rheme) ستكون لها الدرجة «الأعلى». يزود النموذج الوظيفي التام، إذن، في الجمل بمنظور وظيفي للجملة (FSP). تتفاوت التوزيعات القاعدية للدينامية التواصلية في أي نص وفقا للنص المصاحب (Co-Text) والبنية الدلالية للجمل، لكن في الإنجليزية النموذج الطبيعي هو الانتقال من «منخفض» إلى «عالٍ»، وإن رتبة الكلمة (Word Order) تكون مهمة هنا، كما التنغيم (Intonation) (انظر، أيضاً، تركيز – نهاية (End-Fo-cus).

رغم أن الأفكار بخصوص فكرة (Theme) وخبر (Rheme) قد تم استعمالها من طرف لسانيين آخرين (مثلاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004))، **فإن إيجابية منظور وظيفي للجملة (FSP) تتمثل في كونه يمنح ميزاناً أوميلاً للقيم** أكثر منه تعارضاً. قرن محور وخبر يعدان عناصر انتقالية (Transitional) (أفعال (Verbs) دائماً)، وقد تكون للعناصر الكلامية (Rhematic Elements) نفسها درجات من الثقل الدلالي. ولذلك، في هذه الجملة التي تفتتح **عش ودعه يموت** (*Live and Let Die*) لإيان فليمينغ (Ian Fleming):

There (Thematic) are (Transitional) Moments of Great Luxury

In the Life of a Secret Agent (Rhematic)

يعد المركب الحرفي المركب الذي يسم الخبر نفسه متدرجا ديناميا، وهو متأوج (Culminating) في المركب الأكثر أهمية الفاعل السري (Secret Agent) (انظر، أيضاً، جان فيرباس (Jan Firbas) (1992). للنقد انظر جوزيف تاغليشت (Jo-sef Taglicht) (1985). بالنسبة للتطبيق على بلاغة عصر النهضة، (انظر روبرت كوكروفت (Robert Cockcroft) (2003)) فصل 1).

■ وظيفة الكلمة (Function Word)

تستعمل أحياناً في النحو (Grammar) والدلالة (Semantics) لوصف الكلمات التي لها معنى معجمي صغير، أو بالأحرى معنى نحوي، وتسهم في بنية الجملة أو المركب. تعرف، أيضاً، بكلمات شكلية (Form Words)، وكلمات فارغة



(Empty Words)، أو (Kenemes) (كلمات فارغة)، وهي تقابل الكلمات ذات المضمون، أو الكلمات التامة (Full Words) أو مشتركات دلالية (Pleremes)، مثل الأسماء، والصفات، والأفعال، التي لها معنى معجمي.

إن وظيفة الكلمات النموذجية، إذن هي روابط (Conjunctions) وأدوات (Articles) ووحدات مختلفة من الصعب تصنيفها، لكن بدلالة بنيوية، مثلاً: (Not, Let's, Yes). تتوافر بعض وظائف الكلمات على معنى دلالي، تحديداً الأفعال المساعدة (Auxiliary Verbs) مثل Can وShall وMay.

تعد وظيفة الكلمات وحدات طبقة مغلقة (Closed Class)، مغلقة على التغيير أو التجديد في المعجم (Lexicon). فهي عادة غير منبورة في الكلام. وإن الحشو (Redundancy) الطبيعي للغة يعني أنه في السياقات العادية يمكن للعلاقات بين الكلمات أن تفترض، وكذلك بعض وظائف الكلمات في أنواع من النص يمكن أن تحذف حيث يكون الاقتصاد هو الأهم، مثلاً: المراسلة النصية، والعناوين الرئيسية للجريدة: وهكذا نجد (A) Scout Patrol (IS) Lost on (A) Mountain.



G

الثغرة (Gap)

(1) تحيل الثغرة في اللسانيات على وحدة أو قيمة مفقودة في النسق، وقد تكون صوتية، ومعجمية، ودلالية، وهو غياب ممكن حسب قواعد اللغة.

وهكذا، مثلاً، لدينا في الإنجليزية Brother وSister لكن لا توجد وحدة معجمية إذا وضعنا جانباً (Sibling) المهجورة أو المتخصصة، للدلالة عليهما معا، كاسم مندرِج (Hyperonym). (قارن الألمانية (Geschwister) (إخوة وبنات)). أصواتياً /PL/ تعد صوامت متتالية أولية مقبولة في الإنجليزية (مثلاً، (Pluck)، و/ɪŋ/، Ing صائت مقبول + صامت أخير، لكن ليس هناك كلمة (Pling). طبعاً، بإمكان أي أحد (صاحب مصنع إنتاج، عالم، كاتب خيال علمي... إلخ) إقحام مثل هذه الكلمة في أي وقت.

(2) في النظرية الأدبية وفي نظرية التلقي، الثغرة (Gap) أو فراغ قد تمت إثارتها في النقاش حول المضمون الإخباري لنص ما، وسيرورة القراءة. (انظر مثلاً، وفولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1978) حول (ثغرة) (Leerstellen)).

إنه واقع أساسي لأنه لا يمكن لأية حكاية أو دراما أن تقول دائماً كل شيء، سيكون الأمر مضجراً على كل حال. كثير من المعلومات يمكن أخذها على أنها مسلم بها جدلاً أو مفترضةً كمعرفة عامة وثقافية، وأن ما لم يتم قوله إذن يترك للقارئ



لتعويضه، انطلاقاً من أطر مرجعية لجعل النص متماسكاً. والأمر نفسه صحيح أيضاً بالنسبة للنصوص غير الأدبية، مثلاً، مقالات صحفية: يجب «القراءة بين السطور». (تمت هندسة اللغة القانونية للتقليص من الثغرات، وإذن هناك «غموض» (Loo-pholes) في القانون: من ثم هناك تكرار مضجر سيكون حشوياً في مكان ما). الحكايات المعقدة، مع ذلك، تجعل القارئ يعمل بكد دائماً، لملء ثغرات معنى ما للحبكة أو التشخيص (Characterization) (مثلاً، **اللورد جيم** (*Lord Jim*) لجوزيف كونراد)، وتنشأ كثير من الثغرات عن المنظور السردي لوجهة النظر المقيدة (مثلاً، **الصوت والغضب** لوليام فولكنر). كثيراً ما يستغل الروائيون على نحو مفيد **الوقفات الفيزيائية أو «الثغرات» بين الفصول، ويستغل الكتاب المسرحيون تقسيمات** الفصل أو المشهد للمرور فوق عهود من الزمن. ويميل الوسط لخلق ثغراته الخاصة: من الصعب دخول أفكار الشخصيات في فيلم ما.

(انظر، أيضاً، اللاحتمية (Indeterminacy)).

■ التوليدي: النحو التوليدي، الدلالة التوليدية، الشعريات التوليدية، وظائف الأصوات التوليدية، العروضيات التوليدية، الأسلوبية التوليدية (Generative Grammar, Generative Semantics, Generative Poetics, Generative Phonology, Generative Metrics, Generative Stylistics)

(1) دخل مصطلح التوليدي (Generative) أول مرة إلى اللسانيات انطلاقاً من الرياضيات من طرف نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) (1957) لوصف مجموعة خاصة من الأنحاء التي تهدف صراحة بواسطة مجموعة محدودة من القواعد لوصف وإنتاج (توليد) كل الجمل النحوية للغة (بالذات) كان تشومسكي منبهرا بالإبداعية (Creativity) اللغوية البشرية التي حددها كمهارة أو قدرة (Compe-tence) لإنتاج وفهم عدد لا محدود من الأقوال وانطلاقاً من مجموعة محدودة من المصادر اللغوية.

الأكثر أهمية من هذه الأنحاء المعقدة نوعاً ما، التي طورها تشومسكي (Chom-sky) نفسه بعد ذلك (1965) كان هو النحو التحويلي (Transformational Gram-mar)، ومن ثم كان استعمال النحو التوليدي (Generative Grammar) ونحو توليدي تحويلي (Transformational Generative Grammar) (TG) دائماً بشكل



ترادفي. تعد التحويلات (Transformations) قواعد اقتصادية قوية مفترضة خاصة تمت هندستها لتغيير الأشكال في البنية العميقة (Deep Structure) للجمل إلى أشكال بنيتها السطحية (Surface Structure) الفعلية، بواسطة الحذف، والنقل... إلخ.

(2) نمت دلالة توليدية مباشرة خارج النحو التحويلي في أواخر الستينات وبداية السبعينات، كنتيجة للنقاش الهام حول طبيعة البنية العميقة ودور التأويل الدلالي. فبالنسبة لدلاليين من قبل ج. د. مكاولي (J. D. Mccawly) (1968) كان المكون الدلالي هو أساس البنية العميقة، بينما النحو التحويلي «المعيار» قد اقترح بنية عميقة تركيبية (ومعجمية)، حيث تشتق الجملة. بعبارة أخرى، تم اقتراح «نماذج» مختلفة، لكن تمت تشكيلها على نحو متساو، وتم تحديد قواعدها.

(3) أصبح الإحساس قوياً بشكل متدرج فقط بمحدودية مقاربة النحو التحويلي للغة: أساساً تمت أمثلته (وتطبيقه) على الجملة. لقد كشفت محاولات لتطبيق الإطار النظري التوليدي للغة في الاستعمال، مثلاً على تحليل النص في لسانيات النص في السبعينات، عن مغالطة افتراض أن النص هو فقط سلسلة من الجمل النحوية المستقلة في متوالية، وتنوع تلقائي كنماذج تحويلية مفترضة التي اشتقت أساساً سرديات مركبة من أخرى بسيطة أو من مجموعة من المكونات السردية (انظر توماس بافيل (Thomas Pavel) (1985) لإلقاء نظرة شاملة. (انظر، أيضاً، نحو (Gram-mar)، ونحو سردي (Narrative Grammar)، وسيميائيات سردية (Narrative Semiotics).

(4) رغم أنه اليوم لم يعد مفضلاً، فقد ثبت أن النحو التويليدي قد استنجد بالأسلوبية في الستينات (انظر ريتشارد أوهمان (Richard Ohmann) (1964))، مع التحويلات الجملية التشومسكية الأولى المزودة بإطار نظري لمقارنة أساليب النثر اللهجي الفردي (Idiolectal) (مثلاً، إرنست همنغواي (Ernest Hemin-gway) ووليام فولكنر). بشكل عام، ثمة شعور بأن النحو التوليدي هو النموذج المناسب للتحليل، منذ أن بدت مفاهيم البنية العميقة والسطحية تتناسب والمقاربة الثنائية (Dualist) المشهورة للأسلوب، أي أن هناك «طرقاً مختلفةً» لقول نفس الشيء. ولذلك فجمل معلومة ومجهولة مثل:

The Sparrow Killed Cock Robin



Cock Robin Was Killed By The Sparrow

وجميلات والتحويلات إلى الأسماء (Nominalizations) مثل:

Caesar Fortified The Camp

Caesar's Fortification of The Camp.

ستكون لها نفس البنية العميقة مثل معناها السطحي. والاختلافات في رتبة الكلمة بين الجمل تم النظر إليها كنتيجة للتحويلات «الأسلوبية» (كذا) (والاختيارية) السطحية.

ومع ذلك، فالمقدمة المنطقية الأساسية للنحو التحويلي أي كل الجمل النحوية بالذات التي يتم توليدها تسبب مشاكل للأسلوبيين الذين يؤكدون في سيرورة مناقشتهم للنحوية (Grammaticality) فحسب الصعوبة الملازمة لهدف النحو التحويلي نفسه (انظر جايمس ثورن (James Thorne) (1965)). اللغة الأدبية بشكل واضح هي تقريباً جزء من الإنجليزية كتنوع آخر، لكن قد تكون هناك بنيات نحوية مقبولة لديها لدرجة ينظر إليها «كانحراف» في الاستعمال اليومي «العادي»، عبر استعمال، مثلاً، الاستعارة والتشخيص (Personification)، خصوصاً في الشعر. ولمحاولة تقسيم القواعد التي هي بشكل عام كافية لتشمل الاستعمالات الأدبية ستكون مهمة وعرة، وليس مفاجئا، إذن، أن نظرية النحو التحويلي ركزت على «قدرة» لغوية ضيقة حقا. والبديل هو توفير وصف نحوي للنصوص الأدبية مستقل تماماً: افتراض أن النص (مثلاً القصيدة) له «نحوه» المطرد أو «لهجته».

(5) كان التأليف في النظرية الأدبية، بين البنيوية (Structuralism) والنظرية التوليدية ونقد استجابة القارئ (Reader-Response) سببا في ظهور نوع من الشعريات التوليدية (Generative Poetics) في عمل ماكس بييرويش (Max Bi-erwisch) (1970) وجوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975). فقد اقترح كولر قدرة أدبية (Literary Competence) بالقياس مع القدرة اللغوية لتشومسكي. فمثل هذه الشعرية قد وضحت المعرفة المثالية لمجموعة المواضعات الضرورية لتأويل النصوص الأدبية، سواء لغوية أم ثقافية أم تناصية (Intertextual).

(6) الأكثر واقعية كان هو تأثير النحو التوليدي على العروضيات (Metrics) خصوصاً في الولايات المتحدة الأميركية، بدأ مع عمل موريس هال وس. ج. كيزر (Morris Halle and S. J. Keyser) (1966) حول الخماسي التفاعيل اليمبي



الشوسوري (Chaucerian Iambic Pentameter)، الذي يلتقي مع عمل هال (مع تشومسكي) حول الصواتة التوليدية (Generative Phonology) (تشومسكي وهال (Chomsky and Halle)) (1968). في نظرية النحو التوليدي «المعيارية» يؤول المكون الصواتي (Phonological Component) للنحو نتيجة (Out Come) المكون التركيبي بلغة تحقيقات السطح الفعلية، والسمات المميزة (Distinctives Features) لوظائف الأصوات التي هي نفسها محكومة بالقاعدة.

ترتبط البنية «العميقة» أو النموذج العروضي المجرد في العروض التوليدي بالإيقاعات (Rhythms) السطحية بواسطة مجموعة من قواعد تفعيل التحقيق (Ac-tualization)، التي تأخذ بعين الاعتبار المواقع المسموح بها للمقاطع المنبورة أو غير المنبورة في البيت الشعري.

مبدئيا، تبدو المقاربة التوليدية للوزن جذابة، بتأملها في الوزن الذي قد يكون «فطريا» وبطموحها في توفير مجموعة قواعد نهائية التي ستولد كل وفقط الأبيات الشعرية اليمبية «الصحيحة» عروضيا لعمل أي شاعر. انعكس الاهتمام بالأساليب العروضية في عمل بول كيبارسكي (Paul Kiparsky) (1977)، مثلاً، على توماس وايت (Thomas Wyatt)، وشكسبير، وجون مِلتون وألكسندر بوب. ومع ذلك، فقد ثبت أنه من الأسهل تحديد الأبيات الشعرية «غير المقبولة» من توقع الأبيات المقبولة، وأن المقاربة الكاملة هي فعلا مُؤَمْثَلَة كثيراً، رغم أن أساسها العينات (Corpus Basis). (لكن انظر، أيضاً، نايجل فاب (2002) (Nigel Fabb)).

■ عام: معنى عام، قضية عامة، إحالة عامة... إلخ. (Generic: Generic Meaning, Generic Proposition, Generic Reference, etc.)

تم استعمال عام (Generic) في الدلالة والنحو بالنسبة لطبقات الموضوعات (Classes of Objects)... إلخ. (قارن (Genus) اللاتينية) في مقابل الذوات الخاصة. وهكذا، فـ Flower وAnimal وVegetable لها معنى عام (Generic Meaning) طبيعي، بينما Daisy وRose وElephant وCat، وOnion وCarrot كلها لها معنى خاص، كأنماط أو تدرجاتٍ (دلالية) (Hyponyms) للكلمات العامة.

ومع ذلك، من الممكن، أيضاً، الحديث عن «زهور الربيع» و«الفيلة» كطبقة، إذا رغبنا في إقامة تعميمات حول خصائصها النموذجية باعتبارها أنواعاً (Species). وتكون للأسماء في اقترانها مع الأدوات (Articles) إحالة عامة في قضايا (Propositions) مثل:



An Elephant is Herbivorous

The Elephant (S) is / Are Herbivorous

Elephants are Herbivorous.

رغم أن الدلالات المواكبة (Connotations) للأدوات (Articles) يمكن أن تكون مختلفة (مثلاً ، اعتبار الفيل ممثلاً عن طبقته، في مقابل التفكير في الطبقة ككل). وقد تجادل الفلاسفة حول إمكان وجود أنواع مختلفة من الأحكام العامة (Generic Statements)، برغم أنه يمكن أن نفترض أن نفس المعنى الأساسي تم تقاسمه. (انظر، أيضاً، راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985 F 5.52)).

يمكن أن تكون للضمائر (Pronouns) أيضاً إحالة غير مُعَرفة (Indefinite Reference) عامةً، كما في: You/One Never Can Tell و They're Putting Up The Mortgage Rate Again: محيلة على الناس بشكل عام أو مجموعات غير محددة (شركات البناء، أبناك).

في الإنجليزية، يتم التعبير عن القضايا العامة (Generic Propositions) في كثير من الأحيان في الزمن الحاضر (Present Tense)، ويمكنها أن تُجمع مع أنواع أخرى من التعابير المعممة مثل الأمثال(Many Hands Make Light Work) (Proverbs)، وأقوال مأثورة أو حافلة بالحكم (Hope Springs Eternal In The Human Breast)، (مقالة عن الإنسان) (*Essay on Man*) (ألكسندر بوب))، حقائق علمية أو كلية (The Moon Goes Round the Earth) التي تتوافر على نفس السرمدية (انظر جون لاينز (John Lyons) (1977)). القضايا الصحيحة لكل زمان مميزة أيضاً للقوانين والقواعد (رغم أن ذلك يمكن أن يُغَيرَ بمرسوم)، والتعليمات والوصفات. (انظر، أيضاً، مأثور (Aphorism)).

نجد القضايا العامة أيضاً في الروايات، وعلى الخصوص تلك التي تتميز بصورة المؤلف - السارد «المقتحمة» (مثلاً، هنري فيلدنغ، وجورج إليوت، مثلاً: Every Physician Almost Hath his Favourite Disease (فيلدنغ: طوم جونز). إحدى الوظائف هي ربط عالم الرواية وقيمها بتلك التي للمجتمع بكامله ومألوفة عند القارئ. (انظر، أيضاً، شفرة إحالية (Referential Code). انظر، أيضاً، روجر فولر (Roger Fowler) (1981)).



■ الجنس الأدبي (نوع)، تحليل النوع... إلخ. (Genre, Genre Analysis, etc.)

جاء جنس (Genre) من المعنى الفرنسي (اللاتينية أساساً) «Kind» «نوع» أو «طبقة» (Class)، وقد استعمل بشكل واسع في الأنثروبولوجيا، والنقد الأدبي وتحليل الخطاب، ولسانيات النص. وقد أصبح مألوفاً، أيضاً، في دراسات وسائل الاتصال لتصنيف البرامج السينمائية والتلفزية في أجناس مثل فيلم رعب، وأوبرا صابونية (Soap Opera)، ووثائقي... إلخ. إن بروز التواصل الموسط بالحاسوب (Cmc) قد قاد نحو أجناس جديدة مثل قصص الإثارة (Thumb Fiction)، والحكايات القصيرة المؤلفة على الهواتف المحمولة.

كان من المألوف التفكير في الأدب منذ الأزمنة الكلاسيكية، على أنه يرتكز على أنواع مختلفة من الأعمال، وإحدى وظائف الشعريات من أرسطو وما بعده كانت هي محاولة تصنيفها، من منظور نظري وبنيوي وتاريخي أيضاً. (وفي القرن العشرين كان هناك، مثلًا، عمل نورثروب فراي (Northrop Frye) (1957)، وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1917)، وأليستير فولر (Alistair Fowler) (1982)).

التقسيم الأكثر شيوعاً وعموميةً هو الذي بين الشعر والنثر والمسرح، ومن تم أجناس فرعية (Sub-Genres) يمكن أن نميز فيها بينها، مثلاً: الغنائي، والملحمي، والقصيدة الغنائية، والأغنية الشعبية، والسونيتة داخل الشعر، والتراجيديا والكوميديا داخل المسرح. وحتى هذه تعد أنماطاً واسعةً: عدد الأجناس الفرعية الممكنة يصعب تقديره، كثير منها لا اسم له. لكن النقطة الدالة هي أنه مهما كان مستوى التجريد فلا يوجد عمل أدبي منعزل: إنه متصل بنصوص أخرى، وينتمي إلى «نسق» تناصي (Intertextual)، ومن ثم لا يمكن أن يدرك بشكل ملائم ماعدا في علاقته بمكانه في هذا النسق. (انظر، أيضاً، جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1980)). هناك اسم آخر يأتي من لسانيات النص هو نمط النص (Text Type).

رغم أن الاعتباطية قد تبدو أنها الحد بين جنس واحد وآخر، فإن ما يميزهما وما الذي يحدد كيف تحدد الأجناس تقليدياً، هو دائماً مجموعة الخصائص البنيوية والأسلوبية التي أصبحت ترتبط بهما، التي أصبحت «مهيمنةً» بالمعنى الشكلي، وكذلك بعض الوظائف، والنغمات، ومادة الموضوع، ورؤية العالم والجمهور. ولذلك، فإن السونيتات الإليزابيثية، نموذجياً، لم تكن مكتوبةً بشكل عروضي



صرف فقط، بل افترضت بعض الأوضاع (الحب المزدرى مثلاً) ونغمات (المديح، والرثاء... إلخ) وتقرأ من طرف دائرة مثقفة لطيفة. في الواقع كانت أنواع أدبية مختلفة في القرن الثامن عشر محكومة بمبدأ كلاسيكي موروث للياقة (Decorum)، ولأسلوب موافقة مناسب (مثلاً الأسلوب الرفيع (Grand Style) للملحمي).

لا يتم اتباع «قواعد» الجنس دائماً بشكل صاغر: الممارسة قد تختلف عن المدرك، وإن التجديد الأدبي يوازن دائماً المطابقة. منظور إليها تاريخيا، وفي أية حقبة، تبدي الأجناس مظهراً دينامياً ومرناً أكثر، جنس واحد يتطور خارج جنس آخر (الرواية خارج القصة النثرية (Romances)، مثلاً). الرواية كجنس أعلى (Super-Genre) (ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981)) تعد الجنس الأصعب من حيث التخصص، وحيث التجريب الشكلي مميز بشكل متساوٍ. وهناك ما يسمى بالأنواع الممتزجة (Mixed Genres) التي تدمج تنوعاً مع آخر، مثلاً، سخرية-ملحمية (Mockepic)، ودراما تراجيدية كوميدية. نفس السلاسة نجدها في أجناس وسائل الإعلام (Media Genres) الهجينة: مثلاً، دراما وثائقية، وسخرية وثائقية. (انظر، كذلك، ج. كريبر (ناشر) (2001 (ed.) G. Creeber)).

إذا كان جنس (Genre) نموذجا للكتابة، فإنه جزء من قدرتنا الأدبية (Li- terary Comptence) (جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975) حيث نؤطر (Frame) النص داخل جنس انطلاقاً من معرفتنا العامة للقراءة، ومن ثم نقبل موت البطل في التراجيديا، ولكن ليس في الكوميديا. طبعا قد تُعَارض توقعاتنا بانحراف جديد للنموذج العادي أو النموذجي (مثلاً، قبول حكاية بوليسية حيثيتم الكشف عن القاتل في البداية).

(2) الأدب نفسه بالنسبة لباختين (Bakhtin) (1986) جنس معقد ثقافياً (ثانوي) (Secondary) الذي يتم تعلمه من خلال أجناس الكلام الأولي (Pri- mary Speech Genres) انطلاقاً من تجاربنا المبكرة مع اللغة. وكأنماط لممارسة ثقافية غير أدبية تتوافر الخطابات على مقولاتها الجنسية المستقرة نسبيا، وبنياتها، مع خصائصها الشكلية المميزة، ووظائف اجتماعية، ومناسبة (Approprietaness) سياقية: ما وصفته رقية حسن (Ruqaiya Hassan) (1978) في «مدرسة الجنس» (Genre School) النسقية الأسترالية كبنية جنس/ أجناسية محتملة (Genre/Gene- ric Structure Potential) Gsp. يمكن أن يقسم التحاور كجنس خطاب (Dis-



(Meta- أو كميتا جنس (1974) (Dell Hymes) انظر ديل هيمز) course Genre)
(Genre) (مونيكا فلودرنيك (Monika Fludernick) (1996). يمكن أن يقسم، أيضاً، إلى أجناس فرعية للحميمي، وهاتف، ونقاش عمومي، ومقابلة... إلخ. هناك تمييز تتم إقامته أحيانا بين الأجناس البسيطة (Simple Genres) والأجناس المركبة (Complex Genres): خدمة الكنيسة كمثال على الأجناس المركبة الأخيرة، تتضمن أجناس مكونة لأداء القسم والصلاة، والتراتيل... إلخ.

(3) هناك صعوبة كبرى في تمييز استعمالات جنس (Genre) من تلك التي للأسلوب اللغوي (Register)، وقد تخلى بعض اللسانيين، حقا، عن المصطلح الأخير تماماً. وحتى داخل المدرسة «النسقية» الهاليدية التي كانت رائدة في دراسات النمط اللغوي، هناك غموض وتناقض. فإذا كان بالإمكان إقامة تمييز، فمن الأفضل اتباع مثلاً ذلك الذي أقامه ميخائيل ماككارثي وورولاند كارتر (Michael McCar- thy and Roland Carter) (1994)، اللذان اعتبرا جنس في «مستوى أعلى» من أسلوب لغوي. وهكذا، إذا أخذنا وظيفة أجناسية نواة (Core Genetic Func- tion) مثل التقرير الصحفي (Reporting)، هناك أجناس مختلفة لتقارير الطقس (Weather Reports)، وتقارير الرحلة الرسمية (Progress Reports)... إلخ، وداخل جنس تقرير الطقس (Weather Report) هناك أنماط خاصة مثل التنبؤات الجوية والتقارير الصحفية (Newspaper – Reports)، الموسومة بسمات وبنيات لغوية محددة للوسيط الخاص... إلخ. ولذلك، فإن أية مجموعة من النصوص تبدي تشابها في الأسلوب يمكن أن يقال إنها تنتمي إلى نفس الجنس. هناك نموذج آخر وهو أن يعتبر الجنس كمستوى «أعمق»، مع نمط التمظهر «السطحي» للجنس. في تحليل الخطاب النقدي (Cda) تعد الأجناس أو أنماط الخطاب (Discourse Types) ممارسات سوسيو ثقافية تقترن بمؤسسات وقضايا للاختلاف الاجتماعي والسلطة. (انظر، أيضاً، طوني بيكس (Tony Bex) (1996)، ومونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (2000).

(4) تم التأكيد بشكل خاص على الحجم الاجتماعي للجنس في حقل تحليل الجنس (Genre Analysis) المقترن بعمل جون سواليس (مثلاً (John Swales) (1990) وف. ك. بهاتيا (V.k. Bhatia) (1993))، في علاقة بتدريس الإنجليزية لأهداف أكاديمية والحاجة لاكتساب مهارات أجناسية (Generic) ولغوية كذلك. (انظر،



أيضاً، بلاغة تقابلية (Contrastive Rhetoric)). الأجناس طبقات للخطابات التي أقرها أعضاء الخبراء لمجموعة الخطاب (Discourse Community) بنفس الوظيفة الاجتماعية الأولية والأهداف التواصلية والجمهور المقصود. الجدير بالملاحظة هو العمل على نصوص جنس – متقاطع (Cross-Genre) الذي يناقش نفس الموضوع بالنسبة لقراء مختصين أو جمهور. تأمل نقل قضية (الاحتباس الحراري العالمي -Glo bal Warming)، في مقال المجلة العلمية **نيو ساينتيست** (*New-Scientist*)، وفي أخبار البي بي سي (BBC).

■ غِشتالت (Gestalt)

من المعنى الألماني «شكل» (Form) أو «مظهر» (Shape)، فقد برزت هذه الكلمة في النظريات الأوروبية لـ:

(1) إستطيقا (Aesthetics) بداية القرن العشرين: في مناقشة الشكل والمضمون (Gehalt) في الفن. (انظر كذلك، ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)).

(2) علم النفس، بشكل مؤثر: في ما يسمى بعلم النفس الغِشتالتي (Gestalt Psychology) الذي نشأ في بداية القرن العشرين في ألمانيا، والذي أكد ميل الذهن البشري لإقامة الكل من الجزء، والكل الذي هو أكثر من مجرد مجموع الأجزاء.

(3) تم تبني غشتالت كمركب لخصائص في الدلالة (Semantic)، وفي لسانيات النص واللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) كجزء من اهتمام أوسع بالسيرورات الذهنية: لتشكيل الادراكي (Conceptualization) (انظر، مثلاً، جورج لاكوف ومارك جونسون -George Lakoff and Mark John son (2003))، والفهم النصي. ولذلك ففي نظرية التلقي -Reception Theo ry) لفولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1971)، تعد Gestalten (جمع) مركبات الدلائل (Signs) والأطر (Frames) المهمة في التأويل التي صاغها (وتتم إعادة صياغتها في كثير من الأحيان) القراء عندما يقرؤون.

قد يتركز النقاش، أيضاً، على أن القراء يطمحون إلى غِشتالت كامل وشامل للنص. وهكذا فـ (2) و (3) يرتبطان بـ (1) فكرياً حول وحدة وإغلاق (Closure) التي تمت مناقشتها كثيراً في النظرية الأدبية (مثلاً، باربارا هيرنشتاين سميث -Bar bara Herrnstein Smith) (1968).



(4) لقد أصبحت غِشتالت، أيضاً، تستعمل بشكل فضفاض أو استعاري بالنسبة لكل بنية تحتية يتم إدراكها ككل: مثلاً، في العروضيات، مجموعات نماذج منبورة أو إيقاعية.

معلومة معطاة (Given Information)

إحدى زوجي مصطلحات (انظر، أيضاً، معلومة جديدة (New Information) التي تم استعمالها بشكل عام في تحليل الخطاب ولسانيات النص مع إحالة على المضمون الإخباري للكلام.

وكما يوحي بذلك اسمه، فإن معطى (Given) يحيل على معلومة تم تحديدها أو أنها معروفة مسبقاً عند المشاركين: سواء مُزَودةً (Supplied) في النص المصاحب (Co-Text)، أو مفترضةً انطلاقاً من السياق الوضعي، أو من السياق (الواسع) للمعرفة العامة المفترضة. إنها تتقابل مع معلومة جديدة (New-Information)، التي ليست معروفة، أو يفترض أن تعرف لدى المخاطب، أو التي تعتبر ذات أهمية إخبارية على نحو خاص.

كل كلام أو جملة في خطاب موسع سيبدي نماذج مختلفةً للعطاء (Givenness) والجدة (Newness). نموذجياً تتضمن بداية الجمل معلومة جديدة، وجمل في متوالية ستتضمن توزيعاً للمعطى والجديد. تشير أدوات التعريف عموما إلى معلومة جديدة، وكذلك بالنسبة للجميلات التابعة (Subordinate Clauses):

Besides Being a Well-Known Literary Critic, he Also Writes Books on the History of Aviation.

يعد الحذف الإيجازي (Ellipsis) وسيلة اقتصادية للتخلص من المعلومة المعروفة في سياقات تكون فيها مفهومة بيسر، مثلاً، أجوبة عن أسئلة:

... How Does Your Garden Grow?

[My Garden Grows] With Silver Bells and Cockle Shells ...

معطى وجديد يرتبطان كثيراً بفكرة (Theme) وخبر (Rheme) (انظر عمل مدرسة براغ لما بعد الحرب حول المنظور الوظيفي للجملة (Functional Sentence Perspective)، لكن لسانيين أمثال ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) قد وجدوا صعوبة في تمييزهما. فالترابط غير مفهوم، ما دامت ثيمة



فكرة وخبر هما، أيضاً، مظهران لبنية النص المتضمنة للمعلومة، لكن قيمتها وأهميتها أفضل من درجة الجدة. ومع ذلك، تلتقي الفكرة «كنقطة انطلاق» في الكلام دائماً مع معلومة معطاة، كما الخبر، جزء من الجملة (دائماً بعد فعلي (Post-Verbal))، الذي يعد أكثر أهمية أو دلالة تواصلياً، سيلتقي مع معلومة جديدة.

■ نحو (Grammar)

(1) يحيل نحو (Grammar) بشكل عام على مستوى أو مكون اللغة الذي يصنف تحت المستوى العام للشكل (Form)، ويتميز عن معنى وصوت، على نحو خاص في الكلمات والمركبات والجميلات التي تتكون منها الجمل. النحو نفسه يمكن أن يقسم إلى تركيب (Syntax) (بنية الجُمَيْلات والجُمَل) والصرف (Mor- phology) (بنية الكلمة).

التركيب في الإنجليزية هو المظهر الأكثر دلالةً للبنية النحوية، وإذن، التركيب والنحو يستعملان أحياناً بشكل تبادلي بهذا المعنى.

(2) يصف نحو (Grammar)، أيضاً، التصنيف النسقي أو وصف البنية اللغوية ذاتها، صورتها ووظائفها النحوية.

تقليدياً، اتجهت بعض الأنحاء لأن تكون معيارية أكثر منها وصفية في «قواعدها»: تنصح الناس بما يجب عليهم قوله وما يجب اعتباره صحيحاً (Correct) وفق معيار مثالي غير مبني بالضرورة على ملاحظة الاستعمال (Usage) الفعلي.

(3) دراسة نحوية حديثة جداً تنشغل بشكل واسع بكل المستويات، من ضمنها النطق والمعنى، وقد تهتم بالكليات النحوية (السمات المشتركة مع جل اللغات)، وبنظرية عامة للغة، كما في النحو التوليدي (Generative Grammar). وبهذا المعنى، إذن، قد تم استعمال مصطلح نحو حقاً بشكل واسع.

(4) يحيل المصطلح في النظرية التوليدية وأيضاً في نظرية الملائمة (Relevance Theory) ليس على نموذج التحليل فقط، ولكن أيضاً على نسق القواعد المولدة التي تشكل افتراضاً قدرة المتكلم الفطري، أو المعرفة الذاتية (Internalized): هكذا يمكننا أن نتحدث عن نحو فردي في كل جماعة لغوية.

(5) يتمظهر نحو (Grammar) كمجموعة قواعد لهجية فردية (Idiolectal) أيضاً في دراسات «نحو شكسبير» أو «نحو سبنسر» (The Grammar of Spen-



cer)، أو نصوص فردية مثل قصائد إ. إ. كيومينغز، وجون دون أو ديلان توماس (Dylan Thomas). في مثل هذه الدراسات فان فكرة مفهوم نحو الشعر (الحديث خصوصاً) يتضمن انحرافاً (Deviation) نسقياً عن المعيار (Norm) الذي قد تم اعتماده أحيانا.

(6) كان «الحد الأعلى» للتحليل النحوي تقليدياً هو الجملة، لكن الاهتمام بالعلاقات بين الجمل وبنية النص التي تم تطويرها ابتداءً من السبعينات وما بعدها قد قاد إلى مفاهيم نحو النص (Text Grammar) حيث تم تطبيق النظرية اللغوية (مثلاً النحو التوليدي) على الأوصاف البنيوية للنص بكامله (مثلاً، تيون فان ديك (T. A. van Dijk) (1972 وبعد ذلك)).

(7) تعد دراسات النص السردي التي استعملت نحو (Grammar) بمعنى فضفاض واستعاري الأكثر روسوخا مع ذلك. مثلاً، اعتُبر الفاعل النحوي مشابها للفاعل (Actant) في الحبكة أو «الممثل» (Actor)، والمفعول مشابها «لمتلقي» العمل. العمل الرائد حول البنيات المجردة كان لفلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) حول «مورفولوجية» (كذا) (Morphology) الحكاية الشعبية. تتضمن أنحاء أخرى، التي تستعمل درجات ميتا لغة (Metalangue) اللغوية، نحو جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) (1970) ونحو تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todo-rov) (1969) حول الديكاميرون(*) (*The Decameron*) (انظر، أيضاً، نحو سردي (Narrative Grammar)).

■ نحوية **(Grammaticality, also Grammaticalness)**

يكون قول ما أو جملة نحوياً (Grammatical) بشكل صارم إذا تطابق مع قواعد نحو اللغة، وغير نحوي (لاحن) (Ungrammatical) إذا لم يتطابق معها، لكن المصطلحين معاً لا يتم استعمالها دائماً بهذه الصرامة.

في الاستعمال الشائع قول مثل (I ain't Done Nothing) المقبول (Accep-table) مع ذلك بالنسبة لمتكلم لهجة (Dialect)، سيتم اعتباره لاحناً (Ungramma-tical) من قبل أولئك المؤيدين للإنجليزية المعيارية (Standard English) باعتبارها

(*) كتاب حكايات رمزية من القرن الرابع عشر بقلم جيوفاني بوكاتشيو، وهو أثر أدبي مجازي يحتفل بالانغماس في الملذات والغواية منتقلاً من العشقي إلى التراجيدي (المترجم).



معياراً (Norm). وبالنسبة لآخرين، سيتم اعتبار الجمل المنتهية بحرف جر أو أبنية مثل (It Is Me) لاحنة، رغم أنها منتشرة في الاستعمال، لأنها غير مطابقة للنحو الإنجليزي (المثالي) المبني على قرون من الإدراك أكثر من الممارسة.

لكن حتى مع استعمال الإنجليزية بشكل كامل كأساس لتشكيل التعاريف، فهناك مشاكل، كما كشف عن ذلك النحو التوليدي لتشومسكي في الستينات. فهذا النقاش قد حفز الموضوع الكامل للنحوية (Grammaticality) أو (Grammatical-ness)، مادام النحو التوليدي يطمح صراحةً لوصف وإنتاج كل الجمل النحوية في اللغة فقط. وحتى إذا تم الأخذ بعين الاعتبار أنه لا يوجد أي نموذج للإنجليزية تم الاشتغال عليه بشكل تام، فإن القواعد المستنبطة قد كانت بالنسبة للإنجليزية ضيقة حيزاً وتنوعاً، لدرجة أن بنية اللغة الأدبية خصوصاً الشعرية، واللغة الاستعارية تقنياً لم يتم توليدها ومن تم تعتبر لاحنةً أو منحرفةً.

ليس من السهل دائماً القول ما إذا كان «الانحراف» (Deviation) دلالياً أو نحوياً. فالمثال الشهير لتشومسكي:

الأفكار الخضراء الملونة تنام بعنف.

(Colourless Green Ideas Sleep Furiously)

يبدو بالتأكيد لا معنى له (رغم أن السياقات توحي بذلك)، وبلغة النموذج التوليدي لسنة 1965 فهو لاحن، رغم أن المقولات التركيبية القاعدية لـ صفة + صفة + اسم + فعل + ظرف هي نحوية. مثل هذه الجمل قد تم اعتبارها إذن شبه نحوية (Semi-Grammatical) ، والنحوية ذاتها هي مقياس أو تدرج (Cline).

ومع ذلك، فقد تمت مناقشة على أن المفهوم الكامل للنحوية هو مفهوم مثالي. علاوةً على الحالات الواضحة للحن الموسوم كما في رتب الكلمة (Word Orders) المقلبة للحروف المختلطة (Ears Elephants Have Big)، في الكلام وفي اللغة الأدبية، فإن خروقات القواعد النحوية قد تمر دون ملاحظة، أو يتم اعتبارها مقبولةً على نحو تام، إذا كانت الأقوال في سياقها تقيم معنى جيداً (Do like I Do; Him who Disobeys me Disobeys) (جون مِلتون: **الفردوس المفقود**). وفضلاً عن ذلك، ما يمكن أن يحدث مشاكل في التأويل للمستمع أو القارئ (خصوصاً) هي



البنيات النحوية تقنياً، ولكن التي يصعب معالجتها بسبب تعقيدها هي الجمل الدورية (Periodic Sentences) في نثر مِلتون وهنري جايمس، أو الأبيات الشعرية لجون دون أو جيرار مانلي هوبكنز.

■ ضرورة شعرية (Grammetrics)

دخلت ضرورة شعرية (Grammetrics) إلى الأسلوبية في الستينات، انطلاقاً من دمج (Grammar) (نحو) و(Metrics) (عروضيات)، لوصف العلاقات داخل الشعر بين التركيب (Syntax) والوحدات العروضية (Metrical Units).

ولذلك، فالدراسات النحوية (Grammetrical Studies) للشعر الإنجليزي القديم قد فحصت النماذج النحوية والإيقاعية للصدر (A – Verse) والعجُز (B- Verse) من خلال بنيتها الصيغية (Formulaic Structure). واستحسان المعاظلة (Enjambment) كوسيلة شعرية يقتضي اعتباراً لدرجة التوتر بين الوقف العروضي والوقف التركيبي في نهايات الشطر الشعري.

(انظر، أيضاً، جون سنكلير (John Sinclair) (1996)).

■ أسلوب رفيع (Grand Style)

أسلوب رفيع (Grand) أو عال (High) هو واحد من مجموعة مصطلحات ثلاثة (هي متوسط (Middle)، وبسيط (Plain) أو منخفض (Low)) التي تمَّ تشكيلها في البلاغة الكلاسيكية، التي كانت مؤثرة في التأليف الأدبي والخطابة الشعبية والوعظية خلال عصر النهضة وما بعدها.

ووفقاً لمبدأ اللياقة (Decorum Principle)، يجب أن يلائم الأسلوب موضوع البحث، والجنس والوصف أو الوضع... إلخ. وهكذا، فالأسلوب الرفيع كان يعتبر مرغوبا فيه بالنسبة للجنس الملحمي الذي يهتم نفسه بالأعمال البطولية والحب الكبير، ويوسم ببنية جُمَيلة دورية مُعَقدة، والتشبيهات الملحمية المحكمة وبالوسائل البلاغية للتضخيم (Amplification) والتفخيم (Emphasis)... إلخ.



تمت هندسته لنقل انفعالات القارئ أو المستمع. مثل هذا الأسلوب مميز للفردوس **المفقود** لجون مِلتون، و**لحكاية الفارس** (*The Knight Tale*) لشوسور. وظل حياً في بلاغة زمن الحرب لخطابات وينستن شيرشل في الأربعينات لتقوية المعنويات الوطنية، غير أن السياسيين المعاصرين لم يعودوا يفضلونه.

■ أصغر وحدة كتابية، علم دراسة الكتابة، وظيفة كتابية... إلخ. (Grapheme, Graphemics, Graphology, etc.)

من اليونانية (Graphos) «مكتوب»، أنتجت اللسانيات مجموعةً كاملةً من المصطلحات للتعامل مع دراسة اللغة المكتوبة، في غالب الأحيان بالقياس مع دراسة الكلام في الأصواتيات (Phonetics) ووظائف الأصوات (Phonology).

(1) وهكذا، بالقياس مع الفونيم (Phoneme) يعد الحرف (Grapheme) هو الوحدة المميزة الأصغر في نظام الكتابة للغة، معروفة بشكل شائع ب «حرف» (Let-ter) أو رمز (Symbol). في علم الإملاء (Orthography) الإنجليزي أو التهجية (Spelling) ليست هناك علاقة واحد – واحد بين الحرف والفونيم: ولذلك فـ <C> تمثل /K/، /S/ في (Cut)، (Ceiling)، و/ʃ/ تمثل ب <Sh>،<Ch> و<Ssi> و(Ti)... إلخ، في (Ship)، و(Charade)، و(Mission) و(Caution).

كل حرف من حروف اللغة يمكن إدراكه كمجموعة من البدائل الخطية (Allo-graphs) أو بدائل متغيرة، بسبب تنوعات الحرف المطبعي (Typefaces) أو الكتابة باليد. أسلوبياً، تقرن مثل هذه التناوبات بدرجات الشكلية (Formality): الخطيات المطبوعة المقترنة باللغة الشكلية للأدوات المنشورة، المكتوبة باليد مع توافق شخصي.

(2) تسمى دراسة مثل هذه الوحدات في اللغة علم دراسة الكتابة (Graphe-mics)، أو دراسة وظائف الحروف (Graphology). تحيل دراسة الحروف في الاستعمال الشائع بشكل غامض على دراسة الكتابة كأداة لتحليل الحرف (Cha-racter).

يشمل علم تحليل الكتابة لخطاطة الوظيفية، أيضاً، سمات أخرى مقترنة بالوسيط المكتوب أو الخطي: الترقيم (Punctuation) وتوزيع الفقرات (Paragra-phing)، والمباعدة بين الكلمات (Spacing)... إلخ. تستعمل أنماط لغوية مختلفة



بشكل خاص بعض السمات الخطاطية (Graphological) مثل: حجم الأحرف المطبوعة والكتابة بأحرف استهلالية في الصحيفة والنموذج الطباعي للإشهار، وأوجه الحرف المطبعي والأحجام في المعاجم، مثل حجم هذا المعجم، وطول البيت الشعري الخاص في الشعر... إلخ. مصطلح ميخائيل هاليداي (Michael Halliday (2004)) للوحدات الخاصة للأبيات الشعرية والمقطع الشعري المرتبطة بالشعر المكتوب هو الوحدات الصوتية العروضية (Graphometric). يحيل مصطلح وحدة خطية (Graphic Unit) في النثر على أجزاء من النص مفصولة بالترقيم، مثلاً، الفواصل والنقط. (جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short (2007)). **تتوافر نصوص مختلفة على أساليب خطاطية (Graphological)** حسب كثافة ودرجة «وزن» الترقيم.

(3) يمكن أن تحيل وظيفة الخط (Graphology) أيضاً، على نظام اللغة المكتوب، كما يتمظهر في الكتابة باليد والطباعة، وعلى سمات أخرى متصلة تمت ملاحظتها في **(2)**، مثلاً، الكتابة بأحرف استهلالية والترخيم.

(4) لقد ولدّ إ. ج. غيلب (I. J. Gelb) (1952) مصطلح غراماتولوجيا (Grammatology) («شيء مكتوب، حرف» في اليونانية) ليشمل تاريخ وتطور أنظمة الكتابة، ومبادئ وتقنيات ووظائف الكتابة في مجتمعات مختلفة. لكن تم نسيان معناه بالأحرى عندما استعمله التفكيكي الفرنسي جاك ديريدا للإحالة على نظرية اللغة المبنية على مفهوم «التدوين» المعَمم (Generalized "Inscription").

(5) نظرياً، كما أن وظائف الأصوات هي فرع لتخصص أكثر نظريةً واتساعاً للأصواتية، التي تهتم (بإنتاج) الصوت عالمياً (Sound Making)، فإن علم دراسة الكتابة (Graphetics) هو المصطلح المطلوب لوصف دراسة الكتابة في العالم، والسمات العامة للوسيط المكتوب المؤثر في كل (أو كثير من) الأنظمة (مثلاً شكل، حجم، المباعدة بين الكلمات، أدوات... إلخ). لكن المصطلح قد استعمل في الواقع لدراسة الأدوات الطباعية والبصرية في الفن (أي خطاطية (Graphics))، و(Graphicology) (غرافيكولوجيا) مصطلح بديل أقل غموضا. فهذه الأدوات أيضاً تمت دراستها في النحو البصري (Visual Grammar). (انظر، أيضاً، النزعة المتعددة (Multi-Modality) في الأدب)، قام الروائيون أحياناً بتجريب مظاهر الوسيط المكتوب لتأثيرات تعبيرية منذ **تريسترام شاندي** للورنس ستيرن، بصفحاته



الفارغة وعناوين الفصل الخاطئة، والطباعة المتفاوتة. يتم استغلال النموذج الطباعي أيقونياً (Iconically) في بعض أنماط الشعر، انطلاقاً من أجنحة (Wings) الشاعر الميتافيزيقي جورج هيربيرت، من خلالاً قال الغضب للفأر (Fury Said to a Mouse) في **أليس في بلاد العجائب** للويس كارول. رواية خطية (Graphic Novel)، هي المنشورة في صورة كاريكاتورية.

التشابه الأيقوني هو، أيضاً، أساس عدد من الحروف في نظام الكتابة الهيروغليفي المصري. وأن العلاقة الضيقة بين الكتابة والفن يتم عكسها في الاهتمام الفائق بالنظام المعقد للحروف بواسطة الفنانين الصينيين واليابانيين الذين يمارسون فن الخط (Calligraphy) («الكتابة الجميلة» باليونانية) كشكل فني.

■ أساس، خلفية (Ground)

(انظر خلفية((Background (ing)).



H

خلقة (Habitus)

مصطلح تم اقتراضه من أرسطو إلى الدراسات الثقافية بواسطة السوسيولوجي الفرنسي مارسيل موس (Marcel Mauss) (1936)، وتمت إشاعته من قبل السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو في السبعينات. تحيل خلقة (Habitus) على مجموعة من التصرفات المكتسبة بواسطة الترسيخ الثقافي والاجتماعي، التي تجعل الناس يتصرفون و يتفاعلون بطرق ما في مجالات مختلفة. هناك نتائج لغوية لهذا: هناك جاليات مختلفة للتطبيق لها لهجتها الفئوية الخاصة بها، وطرق كلامها، وتقديمها للحجج التي قد يقع تمثلها دون وعي، ولكن التي تعد قيداً ضرورياً للقبول والإثبات. (انظر كذلك بورديو (Bourdieu) (1991)).

نصف قافية، شبه قافية (Half-Rhyme)

قافية غير تامة ترتكز على تشابه الأصوات أكثر من تطابق صارم. إنها تأخذ دائماً شكل تكرار الصوامت النهائية مع تنوع في الصوائت المتقدمة: نوع من التجانس (الصوتي) (Consonance) (مثلاً، Bend وSand). وهي شائعة في الشعر الكلتي (Celtic)، وقد أصبحت مشهورةً جداً في نهاية القرن التاسع عشر، ونجدها في عمل جيرار مانلي هوبكنز، وإيميلي ديكنسون (Emily Dickinson)) وو. ب. ييتس، وويلفرد أوين (Wilfred Owen)، وو. ه . أودن وتيد هوغ (Ted Hughes) مثلاً. وهكذا، نجد في إيستر (Easter) (1916) ييتس (Yeats) 1916:



I Have Met Them at Close of Day
Coming With Vivid Faces
From Counter Or Desk Among Grey
Eighteenth – Century Houses …

(انظر، أيضاً، نصف قافية (Pararhyme)).

رأس (Head)

(1) يصف رأس (Head) أو كلمة رأسية (Headword) في النحو (Grammar) الكلمة في مجموعة اسمية (Nominal Group) تكون مهمة جداً معجمياً ونحوياً على حد سواء: الاسم دائماً مع أي صفات كنعوت (Modifiers) (مثلاً، Blue Moon). يمكن لرؤوس أن توجد في مجموعات تركيبية أخرى: مثلاً، الفعل الرئيسي في مجموعة فعلية (Verbal Group).

(2) في دراسة التنغيم (Intonation)، خصوصاً ضمن الأصواتيين البريطانيين، كل المقاطع المنبورة قبل النواة في وحدة نغم (Tone Unit). يميل اللسانيون الأميركيون لاستعمال بارز (Pendent) بالنسبة لرأس (Head).

(3) في دراسة رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Ronald Carter and Michael McCarthy) (1997) للإنجليزية المنطوقة غير الرسمية يحيل رأس (Head) على تقديم اسم أو مركب اسمي في بداية الكلام في توقع لبنية تكون من بعد الفاعل الرئيسي. ففي عملهما الأخير (2006) تم تعويضه بـ (المترأس) (Header) وقد استعملت أو (Headers) رأسيات إذن للتركيز (Focusing) وتوجيه وتحديد المعلومة المفتاح أو إقامة إطار مرجعي متقاسم لما يظنه المتكلم مهماً: مثلاً، (This Friend of Mine Tim, his Cousin, he Actually. Met George Michael).

قارن الإنجليزية المكتوبة. The Cousin of Tim, a Friend of Mine, Has Actually Met George Michael.

(انظر، أيضاً، توقع (Prolepsis). تضخيم أو توسيع أو تقوية شيء ما في نهاية الكلام يسمى ذيلا (Tail). (انظر أسلوب مميز (Tag)).





يشذب، يلطف الكلام، تلطيف اللغة، حاجز (Hedging, Hedge)

(1) تشذيب (Hedging) هو تأهيل وتلطيف الكلام في تحليل الخطاب، وفي اللياقة ونظرية فعل الكلام. ولذلك فهو شائع في الكلام والكتابة، بواسطة الميول ((Modality) والظرفية (Adverbials)... إلخ، وذلك لتقليص المجازفة لما يقوله شخص ما.

إن تلطيف ما قد يبدو بطريقة أخرى أكثر قوةً قد يكون سبباً، وتقييم الحجة سبب آخر، أو لياقة أو احترام الغرباء والرؤساء That May be True, But, ...) و....... Would You Mind Awfully If.

في هذا الربط، تم استعمال الكلام الإنجازي المخفف (Hedged Performa-tive)، وفقا لـ ب. فرازر (B. Fraser) (1975)، لنوع من بنية الجميلة التي تحيل ميتا لغوياً على القوة الإنجازية للكلام: مثلاً، (We Regret to Inform You That; May Suggest That).

في السرديات من المحتمل أن يكون تخفيف الكلام (Hedging) رمزاً للسارد الفضولي أو المؤلف الضمني (Author) (Implied)، أو وجهة النظر الذاتية للشخصية. وهكذا، تتأمل السيدة رامسي (Mrs. Ramsey) في المنارة (*To The Light House*) لفيرجينيا وولف.

Like all Stupid People, He Had A Kind of Modesty, Too, a Consideration for What You Were Feeling, Which, Once in a Way at Least, she Found Attractive.

(2) تعد الحواجز (Hedges) في الدلالة نعوتا بالمعنى الضيق: لقد استعمل جورج لاكوف (George Lakoff) (1972) المصطلح للنعوت التي تحدد الأنماط النموذجية (Prototypes): مثلاً، المركبات المتدرجة من (Par Excellence) إلى (Technically)، وLoosely Speaking، وIn Certain Respects. وهكذا، فالكرنب هو نبات بامتياز، لكن الطماطم هي فقط نبات بشكل فضفاض. ولأهداف مختلفة (مثلاً، القانون، التأمين) قد يعاد تحديد مقولات المتدرجات الدلالية (Hypo-nymous) وإن الحواجز هي مع ذلك مفيدة. (انظر لاكوف ومارك جونسون (La-koff and Mark Johnson) (2003)).



■ توأمة اسمية (Hendiadys)

من اليونانية «شيء واحد باثنين» «One Thing By Two» وما لقبه جورج بوتنهام (1589) (George Puttenham) «شكل المزاوجة -Figure of Twin) (ness، فالتوأمة الاسمية (Hendiadys) صورة بلاغية غير معروفة نسبياً، حيث يتم استعمال اسمين مقترنين ب and عوضاً عن البناء المألوف صفة + اسم، لمزيد من التفخيم (Emphasis) مثلاً:

<u>The Heaviness and The Guilt</u> (I. E. Heavy Guilt) Within My Bosom

Takes of my Manhood

(شكسبير: سيمبلين (*Cymbeline*) ii. V).

■ الدائرة التفسيرية، الشفرة التعليلية... إلخ. (Hermeneutics, Hermeneutic: Hermeneutic Circle, Hermeneutic Code, etc.)

(1) من تأويل (Interpretation) اليونانية، ولها نفس الجذر كهيرميز (Hermse) رسول الآلهة، هيرمنيوطيقا (Hermeneutics) أو نظرية الهيرمنيوطيقا (Hermeneutic Theory) هي تحديداً فن أو علم الإدراك والتأويل (Interpretation).

تقليدياً، اهتمت **هيرمنيوطيقا** بالتأويل النصي «السليم» **للكتاب المقدس** وكتابات آباء الكنيسة في الكنيسة المسيحية القديمة، وبعد ذلك شملت النصوص القانونية وأيضاً الأدبية، مثلاً المجاز الشعري (Poetic Allegory). واليوم، مع ذلك للهيرمنيوطيقا أساس واسع أكثر فلسفيةً، وتقرن أيضاً بعلم النفس والمنهجية العلمية. لقد تم تطويرها في أوساط العلماء المتحدثين بالألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، تحديداً هانس - جورج غادامير (Hans–Georg Gadamer). (انظر غادامير (Gadamer) (1976)). لقد طُورت، أيضاً، في الولايات المتحدة الأميركية (على الخصوص) من خلال عمل إدوارد هيرش (Edward Hirsch) (1967) حول القصد (Intention).

(2) تعد حلقة هيرمنيتيقية (Hermeneutic Circle) مفهوماً مهماً أيضاً، وهو مقترض من الهيرمنيوطيقا التوراتية في بداية القرن التاسع عشر، بحيث تمثل السيرورة الدينامية للتأويل بلغة التفاعل المستمر للمؤول والنص، للسياق بكامله وللأجزاء الفردية. (بالنسبة «لحلقة» أخرى للتأويل، انظر حلقة فقه اللغة (Philological Circle)).



كان لإلحاح غادامير على الطبيعة التاريخية للإدراك تلميحات على تخصصات مثل النقد الأدبي، والتاريخانية الجديدة (New Historicism) والواقعية التاريخية، وعلى السؤال المعقد «لمعنى» النص بالنسبة للقارئ الحديث. لقد ناقش بشكل مقنع حلاً وسطاً، ذلك أن أي فعل للفهم هو دمج (Verschmelzung) لأفق (Horizon) واحد خاص بأفق تاريخي، مع عدم وجود أي حد واضح بينهما. النص، إذا صح التعبير يبدو أنه يومئ نحونا، «كي يكون مناسباً» لعصرنا، وفي نفس الوقت علينا بالضرورة بلوغ المرحلة القديمة: الأفق التاريخي هو في الآن نفسه حاضر وغائب، وأن فهمنا يستلزم «حواراً» بين الماضي والحاضر، بين المعنى الأصلي والمتراكم. (من أجل ملخص للهيرمنيوطيقا، انظر، أيضاً، ر. س. هولوب (R. C. Holub) (1984).

(3) هذا الموقف الجدلي هو، أيضاً، في قلب الكتابات المبكرة لرولان بارت (Roland Barthes)، التي بلغت أوجها في عمله لسنة (1964)، وإن كان في الآخر، وتحت تأثير النظرية التفكيكية، قد انقلب مضاداً للتاريخ (Anti-Historical).

لكن بارت (Barthes) (1970) نفسه قد استعمل مصطلح هيرمنيوطيقا بطريقة خاصة جدا بحيث أصبحت مؤثرة في علم السرد (Narratology). فقد ميز بعض الشفرات التي يصوغها القراء في إقامة معنى للنص. تقدم شفرة هيرمنيتيقية (Her-meneutic Code) التأويل بطريقة سلبية، ذلك أنها تتضمن كل تلك الوحدات التي تكون وظيفتها هي تأجيل المعلومة (Information) إلى القارئ، وطرح أسئلة وألغاز وتأجيل أسئلة وأجوبة. بكل تأكيد فالتشويق و«اللغز» هما خيطا الحبكة في الروايات، وليس فقط القصة البوليسية، مثلاً، **اللورد جيم وقلب الظلام** (*Heart of Darkness*) لجوزيف كونراد، وهناك وسائل مختلفة للالتباس، والإرجاء، والانحرافية والغموض التي يمكن استغلالها. يمكن للتركيب والمعجم بوضوح أن ينخرطا، كما يكشف عن ذلك تحليل بارت **لسارازين** (*Sarrazine*) لأونوري دو بالزاك (Honoré De Balzac).

■ لغة غير متجانسة (Heteroglossia)

(1) هي ترجمة شائعة لتوليد الكلمة (Raznorecie) للساني الروسي ميخائيل باختين في الثلاثينات (حرفياً (Multi-Speech-Ed-Ness) (لغة متعددة))، تحيل لغة غير متجانسة (Heteroglossia) (لسان آخر (Other Tongue) اليونانية) على الممايزة



الداخلية أو تنضيد اللغة. هناك تفاعل لتنوعات مختلفة: لهجات اجتماعية ومحلية، واللهجة الفئوية لمجموعات مهنية واجتماعية مختلفة، وقرن التوجهات القديمة والمبدعة. يؤكد باختين على أن ليس هناك كلمات «محايدة» أو نغمات في اللغة، وأن اللغة ذاتها ليست صوتاً واحداً (Single Voiced) (كم كان سيبتهج بالإنترنت).

بالنسبة لباختين، جزء من الافتتان الخاص بالرواية كجنس (Genre) مقارنة مع الشعر هو الإدماج السريع للغة غير المتجانسة (Heteroglossia) كمبدأ لبنيتها. الأصوات الأجنبية لمختلف المجموعات الاجتماعية كلها حاضرة، كالأجناس الفرعية المختلفة، وأصوات السارد ومختلف الشخصيات. إن خطاب الرواية هو أساساً غير متجانس وتفاعلي، وأن **تمظهرات تعدد الأصوات** (Polyphony) هذه تتضمن صوتاً مزدوجاً (Double Voice) للكلام غير المباشر الحر (Free Indirect Speech)، والسرد المتنوع (Coloured Narrative) ومنطقة الشخصية (Character Zone). المثال الجيد سيكون هو **أوليس** لجايمس جويس. ومع ذلك، فهو يستخف بالشعر من هذه الناحية (Respect): فكر في **الرباعيات الأربع** لـ ت. س. إليوت.

(انظر، أيضاً، احتفال (ية) (Carnival (Esque))، وتهجين (Hybridization)، وتعدد الأصوات (Polyphony)، انظر، أيضاً، باختين (Bakhtin) (1981)).

■ أسلوب رفيع (Highstyle)

(انظر أسلوب رفيع (Grand Style)).

■ حكاية (Histoire)

أحد زوج المصطلحات (انظر أيضاً خطاب (Discours)) الذي أدخل إلى اللسانيات الفرنسية وعلم السرد (Narratology) من طرف إيميل بنفينست (Émile Benveniste) (1966)، وتم استعماله كثيراً غير مترجم إلى النقد البريطاني والأميركي. وهو أمر مستحسن بالنسبة للترجمة الحرفية كـ «حكاية» (Story) (و«خطاب» (Discourse)) (مثلاً، سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978)) قد أضافت التباسا وتعدد معنى هذه الكلمات.

(1) لقد اهتم بنفنيست (Benveniste) نفسه بالقول (Utterance)، وميز بين صيغتين: الصيغة «الموضوعية» لحكاية (Histoire) التي تهتم بسرد الأحداث في



الماضي، (الملفوظ (L'énoncé))، والصيغة «الذاتية» لخطاب (Discours)، مبرزة صيغة الحاضر لتلفظ (Énonciation). المميزات اللغوية لحكاية (Histoire) هي ضمائر الشخص الثالث والزمن الماضي، وبالنسبة للخطاب (Discours) هي ضمائر الشخص الأول والثاني، والإشاريات ووجهة التمام للفعل (Perfect Aspect).

وكما أكدت ذلك آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)، بأن بنفنيست يرى حكاية (Histoire) كتجريد للملفوظ (Énoncé) من سياق الكلام (Context of Utterance)، انطلاقاً من المتكلم والمستمع، ومن ثم كانت الصيغة السردية «الخالصة».وكما أشار إلى ذلك آخرون، (مثلاً جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)) حتى سرد الشخص الثالث من الصعب أن يكون محايداً أو مجهولاً وله صوت سردي مميز، وإطار خطاب (Discours-frame) لمؤلف ضمني (Implied Author) وقارئ ضمني (Implied Reader).

(2) ولذلك فحكاية (Histoire) وخطاب (Discours) تم تناولهما كمستويين (Levels) أفضل من صيغ القول: كل قول هو في أن واحد حدث (Event) وفعل تلفظي (Enunciative). وبلغة سردية فإنهما يتوافقان مع مضمون (Content) (حكاية/ (Histoire) وشكل (Form) (خطاب (Discours))، أو بنية عميقة وبنية سطحية: ما سيقال مقابل كيفية قوله، ومن ثم يتساويان والتمييز الشكلاني الروسي بين قصة (Fabula) وحكاية (Sjužet):الترتيب الكرونولوجي أو المنطقي المجرد للأحداث كما يتم سردها .(لكن انظر، أيضاً،حكاية (Récit)). فحكاية (Histoire) يجب أن يخلقها القارئ، بينما الخطاب (Discourse) يتم تقديمه. وهكذا، فإن دراسة حكاية (Histoire) في علم السرد تقتضي بحثاً في كليات الحبكة عبر الحكايات الشعبية، وأيضاً في الأنحاء السردية (Grammars Narrative). (انظر، أيضاً، وظيفة (Function)).

■ حاضر تاريخي (Historic Present)

الاستعمال الخاص للزمن الحاضر (Present Tense) في السرد الشفوي أو المكتوب القصصي أو الأدبي، حيث يمكن توقع الزمن الماضي (Past Tense)، ويخلق التحول مزيداً من التأثير الدرامي أو الفوري.المستمع/ القارئ «يسحب داخل» الوصف.ولذلك فالحاضر التاريخي (Historic Present) شائع في الدعابات:

A Man Walks Into a Bar With an Elephant on a Lead and Asks for A



Pink Gin,....,

Iwake Up and Hear this Horrible Howling : والحكايات الشخصية
Outside ...

ومقاطع وصفية لنشاط ما في الروايات والقصائد :

...Loud Sounds the Axe, Redoubling Strokes on Strokes,
On all Sides Round the Forest Hurles her Oaks.
Headlong ....

ألكسندر بوب: **الإلياذة** (*The Iliad*).

في بعض الحكايات القصيرة والعصرية والروايات ليس مألوفاً وجود الزمن الحاضر مستعملاً كصيغة سردية خلالها. مثلاً (وولف هال (Wolf Hall) لهيلاري مانتيل (Hilary Mantel)).

القريب من الحاضر التاريخي هو استعمال الزمن الحاضر في العناوين الرئيسية للجريدة لتسجيل الأحداث في الماضي القريب (Recent Past) (England Fails To Win Vital Match).

■ **الواقعية التاريخية** **(Historical Pragmatics)**

(انظر الواقعية (Pragmatics)).

■ **أسلوبية تاريخية** **(Historical Stylistics)**

(انظر دياكرونية (Diachrony)).

■ **اشتراك لفظي (تجانس)، تجانس خطي، تجانس صوتي (اشتراك)** **(Homonymy, Homography, Homophony)**

مصطلحات تم استعمالها في الدلالة للإحالة على كلمات لها نفس الصورة (Form)، ولكنها مختلفة، أي لها معانٍ غير متصلة.

فاشتراك لفظي (Homonymy) يحيل على كلمات تتماثل تهجيةً وصوتاً (مثلاً، (Bear) (اسم، فعل)، و(Mole)). يبين اشتراك لفظي جزئي (Partial Homonymy) أو تجانس دلالي (Heteronymy) الناشئ عن تنوع في الوسيط (Medium) الكلمات التي لها نفس التهجية لكن بتلفظات مختلفة (مثلاً، Lead، وBow)، أي مجانسات



خطية (Homographs)، وفي كلمات لها نفس التلفظ لكن بتهجيات مختلفة (مثلاً، (Pail) (Pale))، أي مجانسات خطية (Homophones). فالطبيعة المحافظة للتهجية الإنجليزية قد أحدثت مقدارًا معتبراً من التجانس الصوتي (Homophony).

مشاكل الالتباس (Ambiguity) أو التعارض المشترك لفظياً (Homonymic Clash) لا تبرز دائماً لأن السياق سيساعدنا في الحسم في المعنى الأكثر ملاءمة، لكن التباسا محتملا يمكن بكل تأكيد أن يستغل في التلاعب اللفظي (Puns) والدعابات (Jokes):

Q: Why is a Tree Surgeon Like An Actor

A: Because he's Always Taking Boughs (Bows).

يتم استغلال التجانس الصوتي (Homophony) بشكل طبيعي في القافية (Rhyme)، والتجانس الخطي (Homography) في قافية بصرية (Eye-Rhyme).

لقد تمت مناقشة العلاقة بين الاشتراك اللفظي وتعدد الدلالة (Polysemy) كثيراً، معنى مزدوج أو متعدد ينتج أيضاً عن صور متشابهة، لكن ليست من كلمات مختلفة. قد لا يكون من السهل التمييز بينهما، إلا إذا كنا نعرف فعلاً أصل الكلمات (Etymology) . لذلك فـ (Weeds) تعني «أثواباً» مهجورةً و «نباتات» قد يظن أنها مشتقة من نفس الكلمة المحلية في النباتات بواسطة نوع من الترابط الاستعاري، بينما هي مشتركة لفظيا. وعلى العكس من ذلك، (Metal) و(Mettle) رغم تمييزهما بالتهجية منذ **معجم** (*Dictionary*) صاموئيل جونسون (Samuel Johnson) 1755، ومختلفان بشكل واسع في المعنى، فهما مشتقان تقنياً من نفس الجذر (Root). بعض اللغويين، لذلك يضمونهما تحت المشترك اللفظي، الكلمات المشتقة من نفس الأصل، لكن معانيها مختلفة بشكل واسع: مثلاً: Sole، Game وPupil، وGay (انظر كيث ألان (Keith Allan) (1986)).

■ هجين، تهجين (Hybrid, Hybridization)

(1) يستعمل هجين (Hybrid) في المعجميات (Lexicology) أحياناً بالنسبة لكلمات مركبة من عناصر انطلاقاً من لغات مختلفة، مثلاً الإنجليزية القديمة (Oe) (أي الفطرية) جذر + لاحقة (Suffix) فرنسية أو لاتينية (مثلاً، (Wash-Able)، أو جذران أجنبيان (مألوف في المفردات العلمية) (مثلاً، اليونانية Tele + Vision اللاتينية).



(2) تم تطوير تهجين (Hybridization) على نحو خاص من طرف الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين في الثلاثينات في عمله على تنوع الأساليب أو لغة غير متجانسة (Heteroglossia) في الرواية.فهو يحيل على المزج داخل الكلام الواحد أو الجملة لصوتين اثنين مختلفين أو وَعْيَيْن: مثلاً الخاص بالسارد والشخصية أو مجموعة اجتماعية، لكن دون حدود لكلام شكلي.

لباختين أمثلة كثيرة من روايات تشارلز ديكنز، حيث يستعمل التهجين للسخرية (Irony) والهجاء. في **دوريت الصغيرة**، مثلاً، تبرز الأبنية الهجينة الأنانية الاجتماعية حقاً بأدوات دمج الخطاب الجمعي بصوت السارد:

But Mr. Tite Barnacle was a Buttoned – Up Man, and Consequently a Weighty One ....

فالظرف (Consequently) يدل في الرواية على التحول نحو القيم الثقافية «للمجتمع».

يمكن للتهجينن أيضاً، أن يحدد كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech) الذي اصطلح عليه روي باسكال (Roy Pascal) (1977) بصوت مزدوج (Double Voice). هناك دمج (Blend) مشابه لمنظور الشخصية والسارد، دائماً مع بعد ساخر. (انظر، أيضاً، سرد منوع (Coloured Narrative)).

(3) كثير من أجناس إعلامية (Media Genres) هي هجينة (Hybrids)، تمزج خصائص مختلفة لصورة و/ أو قيم ثقافية، مثلاً: دراما وثائقية (Docudrama)، ووثائقي ترفيهي تلفزي (Docusoap) وسخرية وثائقية (Mockumentary) وتسلية إخبارية (Infotainment): المصطلحات نفسها سخرية في استعمالها لسيرورة الدمج. كثير من الأفلام المعاصرة تؤلف سمات جنس مع جنس آخر، مثلاً، حرب النجوم (*Star Wars*) (أفلام رعاة البقر والخيال العلمي).

■ تقديم وتأخير (Hyperbaton)

من اليونانية «يتجاوز» «Over-Step»، وهو وجه بلاغي (Figure of Speech) حيث رتبة الكلمة «العادية» تنقل بالقلب (Inversion) أو بالتقديم (Fronting)... إلخ. يعرف أيضاً بالقلب (Anastrophe). وقد أطلق عليه جورج بوتنهام (George Puttenham) (1589) «المتجاوز».



رغم أنه يستعمل دائماً للتفخيم (Emphasis)، فإن مثل هذه الانحرافات (De- viations) مألوفة في اللغة الشعرية التقليدية، مثلاً: رتبة اسم + صفة، كما في:

Meadows Trim with Daisies Pied,
Shallow Brooks and Rivers Wide

(جون مِلتون: **الأليغرو** (*L'allegro*)).

■ مبالغة، غلو (Hyperbole)

من اليونانية تجاوُز «Exceed»، وهو صورة (Figure) أو وجه بياني (Trope) **في الكلام كما في الأدب، المعروف بالمبالغة (Exaggeration) أو غلو (Overstate- ment)** (بالنسبة لتصريح مكبوح (Understatement)، (انظر تلطيف (نفي الضد) (Litotes)).وقد سماه جورج بوتنهام (George Puttenham) (1589) لقاصي (Over – Reacher). لقد كان دائماً مكوناً قوياً للأسلوب الرفيع (Grand Style).

في الدراما، تستعمل مبالغة (Hyperbole) كثيراً للتفخيم كدليل على شعور كبير أو حب، مثلاً عندما كشف هاملت لليرتس (Laertes) عن حبه لأوفيليا :(Ophelia)

… Forty Thousand Brothers
Could Not, With all Their Quantity of Love,
Make up My Sum.
(I. V)

تبدو مبالغة خاصية أساسية للشخصية العنيفة والملتهبة كشخصية هوتسبور في **هنري الرابع** الجزء الأول (*Henry Iv*. Pt. 1).

في الواقعية (Pragmatic) تخرق مبالغة (Hyperbole) سطحياً مأثورات الكيفية والكمية لغرايس (Grice's Maxims of Quality and Quantity)، ما دامت تحرف الحقيقة بالتكلم كثيراً. لكن مبالغة ليست كقول الأكاذيب: ليس هناك طبعاً أية نية لتضليل مستمعي أحدهما، الذين يستنتجون دون شك حالة أوضاع (State of Affairs) الحقيقية على كل حال. إننا نتلاعب بالحقائق وبالمعاني البارزة،



كما نفعل ذلك في الاستعارة وبالوجه البياني المتصل. تقتضي الجمل المألوفة التي تتضمن دائماً الاستعارة، مثل It Made my Hair Stand on End/ My Blood Boil، على الأقل كثافة في الإحساس، وتضيف حيوية واهتماماً بالتحاور (انظر، أيضاً، جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) بالنسبة لمبدأ الاهتمام (Interest Principle). وكما بالنسبة لهاملت أعلاه، فإن قوة مشاعره هي بذلك القدر إلى درجة أنه يعتقد نفسه أنه يقول الحقيقة.

ومع ذلك، هناك خطر انخداع في المبالغة في النقل المثير. تكشف العناوين الرئيسية في غالب الأحيان عن تعارضات في الأعداد في نقل الحوادث. مثلاً، (Thousands Feared Dead After Nuclear Leak).

يفترض، دائماً، أن تُميز المبالغة الكلام الأنثوي من الذكوري. لكن ليس هناك دليل واضح على أن النساء يبالغن أكثر مما يفعل الرجال. إنه ادعاء مناف للعقل قطعاً.

(انظر، أيضاً، ريموند غيبس (Raymond Gibbs) (1994)).

■ خيال مفرط، نص خيالي مفرط... إلخ. (Hyperfiction, Hyperfiction Text, etc.)

(1) الخيال المفرط (Hyperfiction) مصطلح استعمله روبرت كوفر (Robert Couver) في نقد الكتاب **بنيويورك تايمز** (*New York Times*) (1992)، لوصف ما يسمى أيضاً بالتخيل التفاعلي (Interactive Fiction) ، ونص تخيلي مفرط (Hyper-text Fiction) أو تخيل. السيبيري (Cyberfiction) المقروء فقط على الحاسوب الذي أصبح ممكناً عبر النص المفرط (Hypertext). وهذا المصلح الأخير تم توليده في بداية الستينات حيث كان معناه الأصلي هو كتابة غير متتابعة.

ما بعد الحداثة (Postmodern) والتناص (Intertextual) يزود النص الفائق عبر التكنولوجيا الإلكترونية المعاصرة بأدوات تنظيم المعلومة بطريقة مقرونة ولكن غير خطية، ويحتضن، ليس فقط، النصوص المطبوعة على الشاشة ولكن الصوت المرقمن والخطاطات وإعداد الرسوم... إلخ.

وسائط متعددة (Hypermedia)، ولذلك، فإن التخيل المفرط (Hyperfic-tions) ذاته يتحدى المفاهيم التقليدية للسردية (Narrativity). فهو نموذجياً ليس



فيه بداية أو نهاية وعلى معنى صغير «للوحدة» (Unity) أو الإغلاق (Closure)، ومختلف عند كل «قراءة». تصف الاستعارات الفضائية والمعقدة والإبحارية بشكل عام التجربة المقروئية (Readerly) (النشيطة): «يدخل» القراء و«يغادرون» والعالم (World) الذي «يلجونه» هو فضاء سيبري (Cyberspace) متخيل. (المصطلح ولده وليام غيبسون (William Gibson) في روايته نيورومانسر (*Neuromancer*) (1984). لقد تنبأ المشاكل (Problem-Solving) أو لعب المغامرة بالدور (Role-Playing Adventure Games) للسبعينيات أكثر تطوراً للأطر النظرية السردية. هناك إمكانات مهمة لدراسة الأجوبة للجنسين (Gendred). (انظر روث بايج (Ruth Page)) (2006).

(2) يسمح النص الفائق (HypeText) في ذاته للعلماء بتخزين وربط الإصدارات النصية والتنوعات مع بعضها بعضا تماماً كالمعلومة السياقية والأدوات المرئية، مثلاً: أعمال جايمس جويس.

(انظر، أيضاً، أستريد إنسلين (Astrid Ensslin) (2007)، وماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan)) (2001).

■ تدرج دلالي (Hyponymy)

التدرج الدلالي (Hyponym) هو توليد من التسمية (Under-Naming) اليونانية دخل الدلالة عبر جون لاينز (John Lyons) (1963). وهو يحيل على علاقة بين معاني الوحدات المعجمية «للاحتواء» (Inclusion) متضمنا وحدات خاصة (تابعة -Subordinate) أو مندرجة (Hyponymic) وأكثر عمومية في الاستعلاء (Superordinate) أو تدرجية (Hyper(O)Nymic). وهكذا، مثلاً، (Cabbage) و(Pea) و(Sprout) تعد تدرجات دلالية مصاحبة (Co-Hyponyms) لـ (Vegetable).

رغم أن التدرجات الدلالية المصاحبة (Co-Hyponyms) دائماً هي كلمات عامة (Generic Words)، فإنه في سياقات مختلفة وفي أنظمة للتصنيف يمكن لنفس الكلمة أن تكونتدرجية (Hyponym) أو شديدة التدرج (Hyperonym): شجرة هي صنف أعلى (Superordinate) لـ (Oak) و(Ash)، لكنها تابعة (Subordinate) هي ذاتها (بالموازاة مع (Shrub) و(Flower)... إلخ) لـ (Plant).



التدرجات الدلالية المصاحبة (Co-Hyponyms) يمكن اعتبارها كنوع من الترادفات (Synonyms) مادامت معانيها التصورية (Conceptual Meaning) تتداخل جزئياً بالنظر إلى المستعلي (Superordinate) الخاص بها. إذا كان الترادف تناظرياً (Symmetrical) (أ ← ب): فإن التدرج الدلالي غير تناظري (Asymme-trical) (أ ←ب): السنديان شجرة، لكن الشجرة ليست بالضرورة سنديانا. لكن التدرج الدلالي مثل الترادف يعمل دائماً في الخطاب كأداة للتماسك المعجمي بإقامة تكافؤ إحالي لتجنب التكرار: Did You See the Policeman Flag Down That Old Car? ،I Bet The Vehicle Wasn't Taxed or Insured Properly.

■ الربط بالأدوات (Hypotaxis)

من اليونانية (تحت-رتبة (Under-Order))، وهي شائعة في النحور التقليدي والبلاغة، وقد تم إحياؤها من طرف ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (مثلاً 2004) للإحالة على ما يعرف، أيضاً، بالاتباع (Subordination) في الجُمَيلات (Clauses) يحيل الربط بالأدوات (Hypotaxis) على نمط من عنصر تابع يربط بشكل صريح الجملة الأساسية عبر الوصل، مثلاً: The Time Will Come/ When he Will Regret it.

يوجد الاستعمال المكثف للربط بالأدوات على الأرجح في الكتابة منه في الكلام، وفي نوع من الكتابة التي تحتاج إلى تأهيل وتوضيح وحجة أو تنازل... إلخ.

(انظر، أيضاً، الربط بالأدوات، إرداف (Parataxis)).



I

■ خماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pentameter)

تم جلب وتد مجموع (Iambic) (اليمبي) من علم العروض (Prosody) الكلاسيكي إلى الإنجليزية إبان عصر النهضة ليحيل على قدم (Foot) أو وحدة عروضية (Metrical) للإيقاع الذي يضم على مقطع غير منبور متلو بآخر منبور (x/) . في التقليد الشعري الإنجليزي النوع الأكثر ألفة لنموذج البيت الشعري المتضمن لقدم يمبي أو يمب (Iambs) هو الخماسي التفعيلة (Five – Beat) أو الخماسي التفاعيل (Pantameter) الذي أدخله شوسور (مع القافية (Rhyme)). بعد استعمال إيرل سوري (Earl of Surrey's Use) له في ترجمته **للإنياذة**، أصبح الوزن اليمبي منتشرا في البيت الشعري المرسل (Blank Verse) للشعر والمسرح الإليزابيثيين، وازدهر بعد ذلك في الدوبيت البطولي (Heroïc Couplets) للقرن الثامن عشر. وفقط في القرن العشرين، في الواقع، تم اختبار خماسي التفاعيل اليمبي بواسطة صور شعرية أخرى، كالشعر الحر (Free Verse) على وجه التحديد (انظر أنطوني إيستوب (Antony Easthope) (1983)).

ما هو رائع خلال تاريخه هو درجة ثبات الخماسي التفاعيل اليمبي. المعيار العروضي هو بيت من عشر مقاطع تبدأ بمقطع غير منبور وتنتهي بمقطع منبور (x/x/x/x/x/). باستثناء الخماسي التفاعيل اليمبي فإن إحصاء المقطع (Syllable



(Counting – ليس فطرياً في الوزن الإنجليزي: ما هو مفضل بدلاً من ذلك هو احتساب النبر في التقليد النبري (Accentual) الموروث عن الإنجليزية القديمة، كما في البيت الشعري الرباعي التفعيلة (Four Beat). ولذلك، يمكن أن نلاحظ النموذج «المنتظم» لـ

x / x / x / x / x /
But wherefore do not you a mightier way . . .

(Shakespeare: Sonnet 16)

بينما الشطر الثاني للسونيتة يتوافر على نفس عدد المقاطع، لكن هناك انطلاق **من الإيقاع اليمبي الصارم في موقع النبر. وهذا يتبع الإيقاع «الطبيعي» للإنجليزية،** حيث طبقات الكلمة الكبرى (أسماء وصفات وأفعال أساسية) تكون منبورة:

/ / x x x /x / x /
Make war upon this bloody tyrant, Time?

وحتى لو تم اعتبار تنوع موقع النبر (بداية الشطر مثلاً، مع مقطع منبور أكثر منه غير منبور هو أكثر شيوعا)، واعتبار التنوعات اللهجية الفردية (Idiolectal) بين الشعراء أيضاً، فإنه ما زالت هناك قواعد صارمة إلى حد ما بخصوص أي نماذج قد يكون أو لا يكون مسموحا بها للبيت الشعري، التي كانت ضمنية عبر تاريخ الخماسي التفاعيل اليمبي (مثلاً، /// لا يمكن أن تفتح شطراً بشكل طبيعي، ولا حتى xx/x).

ومع ذلك، هناك تنوع كاف في الشطر اليمبي حتى يمكنه تجنب الرتابة، ما دامت المقاطع البارزة تتحدد بواسطة سياق البيت الشعري. يمكننا أن نقرأه إلى حد ما بشكل طبيعي وفقا لإيقاعات الكلام، واعين فقط بالمعيار، أو الغيشتالط في أذهاننا. المزج المضاد (Counterpointing) أو التوتر يمكن أن ينتجا عن تفاعل النموذج المطرد والمتنوع، أو بين ما يراه البعض كنماذج سطحية وعميقة. فممثل يلقي البيت الشعري المشهور لشكسبير من هنري V.

/ / x x x / / / / /
Once more unto the breach, dear friends, once more

(III. i)

سيقوم بشكل واضح بنبر سبع كلمات وليس خمسة لفائدة الطبيعية، ويشير النبر الإضافي في الواقع إلى جهود هنري المستعملة لحشد قواته.



لقد جذب الخماسي التفاعيل اليمبي على نحو خاص العروضيين التوليديين في الستينات، ابتداء مع عمل موريس هال وس. ج. كيزر S.j. (Morris Hall and Keyser) (1966) حول شوسور.

(انظر، كذلك، د. كيبل - جونز (D. Keppel-Jones) (2001)، وديريك أتريدج (Derek Attridge) (1982)، الفصل 2، للنقد).

■ أيقونة، أيقونية، أيقنة (Icon, Iconicity, Iconization)

(1) تعد أيقونة (Icon) في السيميائيات، وخصوصاً في عمل ش. س. بيرس منذ الثلاثينات وما بعدها، واحدة من الأنواع الثلاثة الكبرى للدليل (Sign): التي تشبه في صورتها الموضوع الذي تحيل عليه (قارن «صورة» اليونانية). (انظر، أيضاً، قرينة (Index)، ورمز (Symbol).

النوع الجلي للمشابهة، والأكثر عمومية، هو المشابهة البصرية، وإن أمثلة الدلائل الأيقونية (Iconic Signs) ستكون هي الصور الفوتوغرافية، وبعض خرائط أو رموز شاشة الحاسوب وعلامات الطريق، كلها بدرجات متفاوتة من الأيقونية (Iconicity) وحسب «دقة» التمثيل. مبدئياً مثل هذه العلامات يجب أن تدرك بسهولة وكاملة عبر الحدود الثقافية واللغوية (ومن تم قيمة علامات الطريق)، لكن في الممارسة بعض أنواع المشابهة يجب أن «تُتَعَلم» حقاً.

قيل إن العلامات الأيقونية معللة (Motivated) بشكل عال، بينما الرموز، مع العلاقات بين الدليل والموضوع المحددة بالاتفاق، هي غير معللة، أي اعتباطية (Ar-bitrary). ومادامت اللغة البشرية رمزية على نحو مميز، فإن الأيقونية لا تقوم بدور كبير، بالإضافة إلى أن الشبه بين الصوت والدليل يكمن خلف كلمات محاكية (Ono-matopoeic) مثل Cuckoo، Moo، وSizzle... إلخ. الأيقونية البصرية والسمعية معا يعتمدان بشكل جلي للوسيط (Medium).

وعلى مستوى الصوت، ما كان يسمى أحياناً بالأيقونية الثانوية (Secondary Iconictity) (جون لاينز (John Lyons) (1977)) تشمل عددا غير مهم للوحدات المعجمية مثل Grind وGrate، وFlip، وFlop، وFlutter، وBump، وThump... إلخ. وبغض النظر عن الأصل، يستشعر المتكلمون الفطريون بكل تأكيد الأشكال على أنها مناسبة لمدلولاتها (Signified)، سواء ضجيج، وحركات أو أحاسيس أخرى. (انظر، أيضاً، رمزية صوتية (Phonaesthesia)).



(2) وبالفعل، يمكن أن ينظر للأدب على أنه أيقوني بمعنى واسع بحيث قد يجاهد شكله لتقليد الواقع الذي يقدمه بشكل مختلف: ما سمي بتمثيل (Enactment) أو مبدأ الأيقونية (Iconicity Principle) أو مأثورة (Maxim). وهكذا، فالتنوعات في بنية الجُمَيلة، والإيقاع يمكن أن توحي بالظاهرة الحركية والسمعية للقارئ، ويمكن لرتبة كلمة العناصر في الجملة أن تعكس رتبة الأحداث والأفعال في العالم الحقيقي.

وهو أمر صحيح، أيضاً، بالنسبة للنصوص غير الأدبية كما تبين ذلك دلائل التعليمات، ودليل السياح. يكون تعقيد الجملة دائماً علامة على التعقيد الذهني. وبشكل عام، أيضاً، يمكن أن ينظر إلى الإتباع النحوي والتركيز (Focus) على أنهما يعملان أيقونياً، إتباع (Subordinating) أو إبراز للمعلومة على درجات مختلفة من الأهمية. وهكذا، في هذا المثال من العقل والعاطفة (Sense and Sensibility) لجاين أوستن، توحي معالجة التتابع بتمثيل (Enactment) الأحداث من منظور الشخصيات المتضمنة:

Not a Syllable Passed Aloud. They all Waited in Silence for the Appearance Of their Visitor. His Footsteps Were Heard Along the Gravel Path; in a Moment he Was in the Passage; And in Another, he was before them.

كان مبدأ الأيقونية يعتبر دائماً قيمة محدودة بسبب المدى الضيق نسبياً للتجارب التي يمكن أن تُمَثل (Enacted)، ويتم النظر إليها، أيضاً، على أنها عرضة للانطباعية والذاتية في التوافقات المتشاكلة (Isomorphic) التي يتم تحديدها دائماً بشكل عامبين الشكل والمضمون. ومع ذلك، فكون الأيقونية لها تأثير منتشر على اختيار التعبير بكيفية لم يفلح معها لا النقاد ولا اللغويون في شرحها، هو أمر قابل للنقاش. (انظر، أيضاً، أولغا فيشر وماكس ناني (ناشرون) (Olga FisCHer and Max Nänny (Eds)) (2001)).

■ مثالي: متكلم مثالي، مستمع مثالي، موضوع مثالي (Ideal: Ideal Speaker, Ideal Reader, Ideal Subject)

(1) ارتبط مصطلح متكلم مثالي (Ideal Speaker)، على نحو خاص، بنعوم تشومسكي وبالنحو التوليدي في الستينات، وبمفهوم القدرة (Competence) الذي يشكل أساس نظريته. تحيل قدرة على معرفة المتكلمين المتاصلة ذاتيا للغة المفترض أن تكون لديهم حول نسقها، والتي تسمح لهم ببناء وفهم عدد لا متناه من الجمل الصحيحة (Correct). إلى أي مدى تتميز القدرة عن الإنجاز (Performance) (ما



نفعله عندما نتكلم فعلاً أو نكتب)، ومن ثم فهو مفهوم مؤمثل (قائم على الأمثلة) بالأحرى، وأن المتكلم الفطري الذي يتم اعتبار حدوسه حول اللغة مهمة من طرف تشومسكي، الذي تكون معرفته باللغة كاملة، فهو متكلم مثالي.

(2) أثبت نموذج قدرة المتكلم المثالي أنه جذاب للنظرية الأدبية، وقد أشاعه على نحو خاص جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975) الذي اقترح الشعريات (Po-etics) التي تجعل معرفة المواضعات لتأويل النصوص الأدبية بواسطة القارئ المثالي (Ideal Reader) معرفة صريحة. لكن مفهوم القارئ المثالي للأدب له تاريخ طويل وقد برز في البنيوية (Structuralism) الفرنسية (مثلاً، عمل رولان بارت) ونظرية التلقي (Reception Theory) أو نقد استجابة القارئ (Reader Response Criticism). تم العثور على إحالات عن القارئ المثالي في النقد الفرنسي والألماني للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (مثلاً فاليري لاربو (Valéry Larbaud)): أي القارئ الذي يفهم معنى ودلالات النص بشكل ملائم وتام دون عدم تلاؤم أو ذاتية في الجواب للقراء الحقيقيين). فقد أحال ف. ر. ليفيس (F. R. Leavis) (1952) على القارئ التام (Perfect Reader). إلى حد ما منظوراً إليه من وجهة نظر المؤلف الذي يكتب لمجموع القراء الذين في ذهنه، فإن هذا القارئ المثالي سيلتقي مع ما سمي بشكل رائع بالقارئ الضمني (Implied Reader).

لكن، كما هو مستعمل في النقد الموجه نحو القارئ (Reader – Orientated Criticism)، فإن القارئ المثالي ليس هو صورة لقارئ بقدر ما هو بناء نظري يتجسد في سيرورة القراءة، أو إعادة الإبداع. يقرب من هذا قارئ عادي (Average Read-er) أو قارئ متخصص (Super–Reader) لميخائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) (1959)، صورة تآلفية مبنية على مجموع التفاعلات بواسطة الرواة للسمات اللغوية للنص بلغة قيمتها الأسلوبية، أو غير الأسلوبية. في الأسلوبية العاطفية (Affective Stylistics) لستانلي فيش المهتمة بالعمليات الذهنية المنحرفة في سيرورة القراءة، هناك القارئ المطلع (Informed Reader): حقيقي فعلاً، لكن قادر على الاستجابة الحسية والذكية للأدب (انظر، أيضاً، مجموعات تأويلية (Interpretatives Communities)).

هناك مشكل مع مفهوم القارئ المثالي، على عكس المتكلم المثالي، وهو أن هناك ضرورة مقيدة ثقافياً، وليس فطرياً: ليس كل واحد يتعلم بنفس الطريقة التي يكتسب بها اللغة. المفهومان معاً كونهما مثاليان هما، أيضاً، منفصلان عن كل الاعتبارات



السياقية للمجتمع والزمن. القراءة الحقيقية (أو الكاذبة) يمكن أن تكون مفتوحة على الذاتية، لكن الاستجابات للأدب ساحرة بشكل قوي بالضبط لأنها محكومة بالمنظور الاجتماعي والتاريخي.

وبطريقة ما، وبشكل ساخر فإن مفهوم القارئ المثالي يعكس هذا: إنه قارئ مثالي عصري، لا أحد اقترح أن القارئ المتمكن في زمن شكسبير كان مختلفاً جداً.

(3) قريب من معنى «ضمني» (Implied)، مفهوم الموضوع المثالي (Ideal Subject) لنورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (2001) في إطار تحليل الخطاب النقدي (Cda)، سواء المشاهد والمستمع أوالقارئ (Projected) بواسطة مديري وسائل الاتصال ووكالات الإشهار... إلخ، لتمثيل «الزبناء» الحقيقيين الكثيرين الذين سيقرؤون أو يشاهدون رسائلهم.

■ نموذج معرفي مُؤَمْثل Idealized Cognitive Model (Icm))

في نظرية الاستعارة المعرفية (Cognitive Metaphor Theory) (انظر جورج لاكوف (George Lakoff) (1987)، فكرة أن كل استعارة تصورية تثير في أذهاننا بشكل كبير مجموعةً معقدةً ومؤدلجةً من الافتراضات المنظمة أو غشتالت حول أي جزء خاص من الواقع كما تبدو لنا. يميل اللسانيون المعرفيون لافتراض أن النماذج المعرفية المؤمثلة هي كلية أكثر أو أقل، ومتأصلة بعمق. ومع ذلك، لكل مجتمع معتقداته الشعبية، ونماذجها المعرفية المُؤَمْثلة (ICM) الخاصة بالزواج، مثلاً، (التي هي مؤثرة في الخيال الرومانسي الشعبي طبعاً: أي أنه من الناحية النمطية النموذجية مبنية على الحب والتحمل). ويمكنها، أيضاً، أن تتغير تصورياً عبر الزمن: يمكننا في النصوص الإنجليزية الوسطى أن نرى خطيئة أو غواية تدرك بلغة الغزو العسكري بواسطة الشياطين. (انظر، أيضاً، إطار (Frame)، انظر، كذلك، بول سيمبسون (Paul Simpson) (2004)).

■ فكري، مفهومي، معنى مفهومي، وظيفة مفهومية (Ideational: Ideational Meaning, Ideational Function)

(1) في الدلالة يوجد معنى مفهومي (Ideational Meaning) أحياناً كبديل لمصطلحات مثل تصوري (Conceptual)، وضمني (Propositional) أو إحالي (Referential)، للإحالة على المعنى القاعدي للكلمات المعبرة عن العالم الخارجي من حولنا.



(2) هذا التمثيل للتجربة هو أحد أهم وظائف اللغة، وفي النظرية النحوية لميخائيل هاليداي، الذي طورها داخل النحو الوظيفي أو النسقي (انظر 2004)، تعد الوظيفة المفهومية (Ideational) أو الإحالية (Referential) واحدة من وظائف ثلاث كبرى (انظر، أيضاً، علاقة ما بين الأشخاص (Interpersonal)، ونصي (Textual)). ما هو متضمن هنا، ليس فقط، تمثيل التجارب المادية، لكن، أيضاً، التجارب الداخلية، والأفكار والأحاسيس... إلخ.

يميز هاليداي، أيضاً، إلى جانب هذه (الوظيفة الفرعية) التجريبية (Experien-tial)، الوظيفة الفرعية المنطقية (Logical): التعبير عن العلاقات المنطقية الجوهرية التي يتم تشفيرها أو تمظهرها لغويا بوسائل تركيبية للعطف (Co-Ordination)، وبأدوات رابطة (Hypotaxis) والكلام غير المباشر (Indirect Speech)... إلخ، التي هي مهمة في تبليغ التجارب المعقدة كالتجارب العلمية أو الحجج الفلسفية.

إمكان (وحتى احتمال) أن مجموعات لغوية مختلفة تمثل التجربة بطرق مختلفة عبر اللغة قد سحرت كثيراً من اللسانيين والأنثروبولوجيين. وقد يجادل أحد أن اللغة نفسها تؤثر في إدراك العالم (انظر حتمية (Determinism)).

وحتى داخل المجموعة اللغوية، لا تكون لمتكلمين اثنين نفس التجربة، ونفس الرؤية للعالم (انظر، أيضاً، أيديولوجيا في أدناه، وأسلوب الذهن (Mind Style)). تنقل مثل هذه التجارب في الأدب إلى طليعة الاهتمام وأن تحليل المعنى المثالي (Ide-ational) هو إذن بارز في النقد الأدبي. الاهتمام بنقل وصيغة التمثيل (مثلاً وجهة النظر (Point of View)، ودرجة التبئير (Focusing)) شائع جداً في الأسلوبية وعلم السرد (Narratology).

أيديولوجيا (Ideology)

كلمة رنانة استعملت بشكل واسع في عدد من التخصصات بظلال معان مختلفة ومتداخلة. هناك مجالات أساسية يمكن فرزها:

(1) ارتبطت أيديولوجيا بشكل عام بالنقد الماركسي، حيث يمكن تحديدها كأفكار أو صيغ للتفكير المميز لطبقة أو نظام سياسي اقتصادي، وعلى الخصوص الأفكار التي تم الادعاء بأن تكون «طبيعية» أو صحيحة كونياً، رغم أنها تُشَرْعن أساساً لطبقة



أو مصلحة مادية. وبهذا المعنى يمكننا أن نتحدث، مثلاً، عن أيديولوجيا رأسمالية، و«شيوعية» أو «بورجوازية». الأفكار ذاتها قد لا تكون فقط سياسيةً في الأصل، لكن أخلاقية ودينية وفلسفية وجمالية. الحقيقة المهمة، مع ذلك، هو أن الأيديولوجيا بهذا المعنى ترتبط بشكل نهائي بعلاقات القوة المسيطرة في المجتمع، رغم أن الناس العاديين قد لا يدركون المدى الذي في إطاره يكون فيه ما يقولونه أو يعتقدونه متأثراً بها (أي القوة). لكن في كل مجتمع أدوات الحالة الأيديولوجية المهمة (Ideological State Apparatuses) (لويس ألتوسير (Louis Althusser) (1971)) هي النظام التربوي ووسائل الاتصال (Media). الخطاب الأيديولوجي هو إذن سطلوي: سواء كان دعاية سياسية صريحة، ووثائقي تلفزي، أم خماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pantameter) (أنطوني إيستوب (Antony Easthope) (1983)).

النقد الماركسي هو مضاد - للشكلانية: يهتم بالكشف عن الافتراضات الأيديولوجية للنصوص الأدبية، وتحليل الأدب أيضاً، كتابته، وتلقيه، وقيمه الجمالية، في إطار سياق اجتماعي واسع. (عن النقد الماركسي في بريطانيا، انظر تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1976b)، وج. ب. طومسون (J. B. Thompson) (1984)).

(2) وخارج الإطار النظري الماركسي، بترابطاته السلبية إلى حد ما للعقيدة أو المذهب، تم استعمال أيديولوجيا في غالب الأحيان بشكل مبسط كما في السيميائيات لتدل على أي نظام للقيم مبني على الأحكام المسبقة وعلى الافتراضات الثقافية والاجتماعية التي تعادل رؤية للعالم منتشرةً وغير واعية.

كل فرد له إيديولوجيته الخاصة به، أو مجموعة أيديولوجيات حيث تحقيقاتها اللغوية تشكل شفرة (Code)، وكل نص أدبي أو غير أدبي سيعبر عن أيديولوجيا خاصة أو أيديولوجيات متنافسة، بعضها قد يكون بالفعل سياسيا بالمعنى الذي في **(1)** أعلاه. بالنسبة للغويين الروسيين ميخائيل باختين وفالنتين فولوشينوف، في الثلاثينات، كل كلمة وكل خطاب هو أيديولوجي، وكل متكلم هو أيديولوجي (Idiologue): يتحقق بشكل موسوم في تشخيص الروايات والدراما. لقد اهتم العمل النقدي حول وجهة النظر الأدبية، تبعا لعمل بوريس أوسبنسكي في السبعينات، مثلاً، بتأكيد وظيفته الأيديولوجية، ودوره في الكشف وأيضاً في تشكيل المواقف. (انظر، أيضاً، أسلوب ذهني (Mind Style)).

(3) إنها أيديولوجيا بهذا المعنى الواسع، لكن بنغمة توافقية سياسية سلطوية أيضاً



في (1))، التي أصبحت انطلاقاً من الثمانينات هما لنمط من التحليل الأسلوبي والنصي المعروف باللسانيات النقدية وتحليل الخطاب النقدي. فهدفها هو فحص العلاقة بين اللغة والمعاني التي تؤثر في الفكر وتعكس افتراضات أيديولوجية، في خطابات من قبيل العناوين الرئيسية للجريدة، والأنظمة والإشهار، ووسائل الاتصال كذلك. ومثل النقد الماركسي الذي ناقش بالفعل على أنه ليس هناك خطاب «محايد»، «شفاف»، أو «بريء»: يتم تأويل المعالجة اللغوية أو الاختيارات باعتبارها معللةً أيديولوجيا. (انظر، أيضاً، روبرت هودج وغونتر كريس (Robert Hodge and Gunther Kress) (1993)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2003)).

(4) وجد الأسلوبيون إلى جانب السوسيولسانيين أنفسهم في أحيان كثيرة مفككين لأيديولوجيات اللغة (Language Ideologies): الاعتقادات الثقافية العامة الشائعة حول طبيعة اللغة واستعمالها. وهذا سيشمل أفكاراً حول «النقاء» والصحة (Correctness)، واللياقة (Decorum) والوصم (Stigmatization).

■ لهجة فردية، ثقافة فردية (Idiolect, Idioculture)

(1) لهجة فردية (Idiolect) مصطلح شائع في السوسيولسانيات منذ الأربعينات، وقد استعمل أول مرة في الولايات المتحدة الأميركية للإحالة على عادات الكلام الخاصة بالفرد في مجموعة لغوية، في مقابل تلك التي لجالية من الناس، أي لهجة (Dia- lect) (قارن اليونانية -Idio «ملكه» «شخصي»).

إن استعمال فرد ما قد يقيد مكانه/ ها الأصلي، لكن المصطلح يشمل تلك السمات التي تتراوح من نمط لغوي إلى آخر، من وسيط لآخر، في الاستعمال اليومي للغة تماماً كالسمات الدائمة الأكثر التي تنشأ عن القراءات الشخصية، كالتلعثم، والإلقاء الرتيب، التعجب المفضل... إلخ. وقد أصبحت لهجة فردية، إذن، متكافئاً لبصمة الأصبع: كل واحد منا متفرد في عادات اللغة. ولذلك، فنحن يتعرف علينا في الهاتف مثلاً. فمثل «بصمة الصوت» هذه لها قيمة كبرى عند الكتاب المسرحيين أو الروائيين كأداة جاهزة للوصف، بالموازاة مع الصفات المادية: انظر الأسلوب «شديد الإيجاز» لألفرد جينغل (Alfred Jingle) في **أوراق بيكويك** لتشارلز ديكنز، **وأولد سبورت**(*)

(*) مركب لغوي ملفت للانتباه يكرره غاتسبي بشكل ثابت على طول الرواية. ويرتبط نموذجياً بإنجلترا والأرستقراطية المالية التي ما فتئ غاتسبي يجاهد للانتماء إليها (المترجم).



(*Old Sport*) لجاي غاتسبي (Jay Gatsby) كمصطلح خطاب في **غاتسبي العظيم** لسكوت فيتزجيرالد.

(2) برزت لهجة فردية أيضاً في المناقشات حول الأسلوب، وتم تحديدها كنظام للسمات الأسلوبية الفردية. تم اعتبار الهوية الشخصية ليس فقط في الكلام العادي، إذن، ولكن في عادات الكتابة: كل مؤلف له لهجته أو لهجتها الفردية الأسلوبية أو أسلوبه التأليفي. في الخطابة، يطور السياسيون أساليبهم البلاغية الشخصية، وطور بعض المخرجين في صناعة السينما أسلوبهم، مثلاً ألفرد هيتشكوك (Alfred Hitch-cock).

قد نقر بأن القصيدة غير المسماة هي لجون مِلتون منها لجيرار مانلي هوبكنز، وأن بعض السمات النحوية والمعجمية هي مميزة لمؤلفين مختلفين. مثل هذا الإقرار يكمن وراء الباروديا التقليد الساخر (Parody). لكن الاختلافات ليست دائماً واضحة، ولذلك فمن الصعب بشكل معروف، مثلاً، أن تسند للتأليف أجزاء المسرحيات اليعقوبية، المؤلفة بالاشتراك. علم قياس الأسلوب (Stylometry) واللسانيات الشرعية على أسس (Forensic Linguistics)، مع ذلك، يأخذان بعين الاعتبار صفات التأليف إحصائية (طول الجملة والكلمة، الروابط الجملية... إلخ). على افتراض أن الفردية الأسلوبية هي في أحوال كثيرة غير واعية، وثابتة نسبياً، فضلاً عن ذلك، خلال مسيرة الكاتب. (انظر، أيضاً، مالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard) (2004)). وبشكل عام، تخول أسلوبية العينات المقارنة الإحصائية لعينة مؤلف ما بمتون مرجعية، وبلغة تردد الكلمات... إلخ. (انظر، أيضاً، ميكايلا ماهلبرغ (Michaela Mahlberg) (2010) حول تخيل ديكنز).

لقد اعتبرته وجهة نظر قديمة للأسلوب لهجة فردية بمعنى لغوي أقل ونفسي أو فلسفي أكثر. وتعاليق مثل (Stylus Virum-Arguit) لتوماس براون (Thomas Browne) (الأسلوب يفصح عن الإنسان) في القرن السابع عشر، و «الأسلوب هو الرجل» لبوفون (Buffon) في القرن الثامن عشر تستدل على كون الأسلوب هو إظهار للشخصية أو للنفس: وجهة نظر تبناها الأسلوبيون الأوربيون الأوائل للقرن الثامن عشر مثل ليو سبيتزر (Leo Spitzer) (1948).

(3) لقد أدخل ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) مفهوم ثقافة فردية (Idioculture) للإحالة على التجسيد في الفرد الواحد في ظل المعايير الثقافية المنتشرة



وصيغ السلوك: كل فرد له تشكيلة فردية من الافتراضات، والذكريات، والعادات والتوقعات، مثلاً. في النصوص الأدبية مثل الرواية، الشخصية (Character) التي بإمكانها أن تظهر بشكل دقيق مثل هذه الثقافات الفردية، بافتراض تقنيات روائية للتركيز (Focalization)، وأسلوب النص أو خطاب غير مباشر حر (Free Indi-rect Discourses).

■ لسان مجموعة (لهجة محلية المصطلح، الاصطلاحية) (Idiom, Idiomaticity)

(1) تُستعمل لهجة محلية لسان مجموعة (Idiom) أحيانا كمتكافئ فضفاض للغة، أو لتنوع (Variety) أو حتى للهجة فردية (Idiolect) (كما في لسان مجموعة فرنسية (French Idiom)، ولسان مجموعة نثرية (Idiom of Prose) ولسان مجموعة مِلطونية (Milton Idiom)، وتعني كذلك أي مجموعة سمات لغوية خاصة بجالية لغوية أو جماعية أو فردية.

(2) لكن في اللسانيات تدل لسان مجموعة (Idioms) دائماً على مركبات أو سلاسل كلمات تكون فرادية اصطلاحية (Idiomatic) من حيث كونها خاصة باللغة، وليس من السهل ترجمتها إلى لغة أخرى لأن معناها غير محدد بيسر من معاني أجزائها المكونة لها.

مثل هذه المركبات تكون ثابتة في الإنجليزية على نحو مميز في الرصف اللغوي (Collocation)، و«معتمة» «Opaque» في معناها وذات حركية نحوية مقيدة. وهكذا، فـ (Burry) و(Hatchet) يتضامان في (دعنا ندفن السكين البلطة (Let's Bury The Hatchet) أو (They Buried The Hatchet) التي تعني «Let's Make Peace» لنصنع السلام... إلخ. لكن لا نجد بشكل طبيعي (*The Hatchet Was Buried).

ومع ذلك، من الأفضل ربما التفكير في لسان مجموعة (Idioms) باعتبارها تكشف درجات المصطلحاتية (Idiomaticity) بالنظر إلى العتمة (Opaqueness) والثبوت النحوي.

وكما يوحي بذلك المثال أعلاه، فالمصطلحات استعارية بشكل عام. (قارن (She Let the Cat Out of The Bag/ Spilled the Beans / Split Hairs... إلخ للمصطلحات الجزئية كلمة واحدة ذات معنى حرفي، والأخرى مجازية (مثلاً <u>White</u> Coffe و Hair <u>Red</u>). فـ (To Pull One's Leg) (يعد مصطلحاً عاماً «Tease»)



وتوجد في البدائل النحوية مثل You're Pulling my Leg و She Doesn't Like Having Her Leg Pulled و Pullthe Other Leg... إلخ.

ليست كل المصطلحات معجمية: لبعضه خصوصيات نحوية .مثلاً: I'am Not Friends With You و How Do You Do و I Can't Help It .

يبدو أن المصطلحاتية (Idiomatization) نتيجة حتمية تقريباً للتبادلات الاجتماعية والحاجة لأن نكون لطفاء. فصيغ مثل How Do You Do و(Plaese) قد أضحت جزءاً من المؤسسة الاجتماعية، أو متحجرة، وبنيات من قبيل /Can You Could You ... تستعمل كطلبات.

كثير من المصطلحات المعجمية تقترن بشكل واضح بحيوية الكلام العامي (He's Kicked The Bucket/ Snuffed It = «Died») وكثير منمصطلحات الفعل المركبي (Phrasal Verb Idioms) تقترن على نحو خاص بأوضاع لا رسمية وأكثر منها شكلية (Make – Up، Do Away With، Turn On، و Get Off With... إلخ. وكما هو الشأن مع لهجة سوقية (Slang) بعض حقول المرجع قد تكون أكثر «إنتاجي» للمصطلحات من أخرى (مثلاً، موت (Death)، وجنس ((Sex).

ومع ذلك، من الصعب تصور أي نوع من الخطاب دون ورود بعض المصطلحات. هناك ظلال للمعنى (Connotations) الأسلوبي في مصطلحات مثل (To Pass Away = (Die)) والتلميحية (Euphemistic)، وظلال معاني اجتماعية لـ (Little Woman) أو (H) Er Indoors. وكلهجة سوقية، تمثل المركبات الظرفية، والتعابير المأثورة (Clichés) والتشبيهات (Similes) كلها الأداء الشعري (Poetic Diction) للغة غير الشعرية واليومية.

مصادر المصطلحات متنوعة، وهي دائماً مجهولة. لكن (Nice One Cyril) قد أتت من أنشودة كرة القدم، بينما (Salad Days) و(Primrose Path)، و(Caviar To The General) فقد أتت من شكسبير.

■ إنجازي: فعل إنجازي، قوة إنجازية، فعل إنجازي (Illocutionary: Illocutionary act, Illocutionary Force, Illocutionary Verb)

كل هذه المصطلحات تقترن في المقام الأول بالمبدأ الواقعي (Pragmatics) وعلى الخصوص بنظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) كما طورها ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (1962)، وجون سيرل (1969 وما بعده) (John Searle) .



وهي تهتم بالأفعال اللغوية التي تتم عند الحديث الذي له قصد أو أثر اجتماعي أو بيشخصي (Interpersonal).

(1) تم استعمال فعل كلام (Speech Act) وفعل إنجازي (Illocutionary Act) دائماً بشكل تبادلي، لكن من الناحية التقنية فعل الكلام يرتكز على فعل القول (Locutionary Act)، الفعل الفيزيائي للتلفظ، والفعل الإنجازي، الذي ينجز خلال الكلام (مثلاً) قَطَعَ وَعْداً، وأعطى أَمْراً، التنبؤ بنتيجة مباراة... إلخ)، وفعل الفعل الإنجازي (Perlocutionary Act) أو الأثر (Effect)، التأثير المنجز بواسطة الكلام عن المخاطب (Adressee)، مثلاً، الترهيب، والإقناع.

كان التركيز كبيراً على الأفعال الإنجازية، وعلى الهدف التواصلي لكلام المتكلم أكثر من التأثيرات، مادامت الأولى من السهل وصفها مظهرياً على ما يبدو: قد نسعى لإهانة شخص ما، لكن الإهانة قد لا يتم تقبلها باعتبارها إهانة، ولذلك يضيع أثرها. ولكن حتى بالنسبة للأفعال الإنجازية فإن تَعَرف المستمع قصد (Intention) المتكلم أمر ضروري (أساسي عند أوستين): مواصلة الثرثرة بعد طلب الأستاذ للهدوء لا يوحي عادة بسوء الفهم (أو فقدان التمثل) لكن بالتمرد.

كانت هناك محاولات كثيرة لتصنيف الأفعال الإنجازية، فالأرقام والعنوانات والأسس للتمييز إلى حد بعيد. ولذلك فأوستين له خمس مجموعات كبرى (حكمية (Verdictives)، وتنفيذية (Exercitives)، وتفويضية (Commissives)، وموقفية (Behabitives)، وتفسيرية (Expositives)) لا يمكنها تغطية كل الأفعال في الإنجليزية (رغم أن أوستين قد أقر بأنه قد تفوق 10,000 فعلاً). مثل هذه العنونة مفيدة : فمصطلح توجيهي (Directive) مثلاً، (انظر سيرل (Searle) (1975)) قد أصبح يستعمل الآن بدلا من «أمر» (Command) في النحو (راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985))، الذي هومشتق من الصنف المميز بشكل عام للفعل الإنجازي الذي تم تعيينه لجعل المخاطب يفعل شيئاً ما: كما في الطلب، والأمر، والدفاع، والتحدي.

وبالإضافة إلى ذلك، فالتصنيف يمكن أن يساعد في دراسة نمطية النص والوصف. ستكون الأفعال التفسيرية (الاستدلال، والافتراض، والإذعان) مميزة بشكل موسوم لبعض الأنماط اللغوية (Registers) كالأوراق التقنية وافتتاحيات الجرائد،



والاعتراف كالاعتذار والتعزية والترحيب، ستكون مميزة للمشاركة اللغْوية العادية.

تتجه أنواع الفعل الإنجازي التي تمت مناقشتها وتصنيفها بشكل بارز لتصبح مميزة من خلال استعمال ما يمسى بالأفعال الإنجازية (Performative) أو (Illocu-tionary Verbs). مثلاً، I Promise to Pay The Bearer on Demand the Sum of Ten Pounds أو I Vote We Adjourn till Tomorrow.

(قارن، أيضاً، اعتذر (Apologize) وأكد (Affirm)، وقدم (Offer)، وطلب (Request)... إلخ). ومع ذلك خارج الأوضاع الشكلية (Formal) أو المكتوبة حيث الوضوح والتأكيد مهمان، فإن مثل هذا الوسم الصريح يكون نادرا، أيضاً، الأقوال (Illocutions) تعد المادة الأكثر للخطاب: كل الأقوال يمكن أن يقال إن لها قوة إنجازية (Illocutionary Force) أو وظيفة تواصلية. وهكذا، فـ (I Will SEE You Tomorrow) مع الفعل الموجه (Modal Verb) تتوافر على قوة إنجازية للوعد دائماً، و Cigarettes Can Seriously Damage Your Health. تتوافر على القوة الإنجازية للتحذير. ففي كل حالة نوقشت فيها أن فعل الكلام يمكن أن يكون ناجحا كتلك الموسومة صراحة بكونها إنجازية (I Warn You That, etc)، مادامت نفس قيود اللباقة (Felicity Conditions) أو مبدأ الملائمة (Appropriateness) الذي يتم تطبيقه لمولاءمة الوضع، ومعتقدات المتكلم... إلخ. وبلغة النحو التوليدي فقد استدل جورج لاكوف (George Lakoff) (1971) على أن الأقوال (Illocu-tions) الضمنية تكون موسومة بجُمَيْلة إنجازية في البنية العميقة.

ومع ذلك، فإن كثيراً من الأقوال قد تكون ملتبسة ومن المحتمل أن تكون لها أكثر من قوة إنجازية واحدة: قد يؤول القارئ الأقوال أعلاه ببساطة كإقرار واعٍ وواقعي، وليس كتحذير بخصوص مخاطر التدخين (بالنسبة للمتكلمين غير الفطريين فإن المشكل الكبير دائماً هو تعلم كيفية التعبير عن القوة الإنجازية في أشكال تركيبية أو عروضية مناسبة).

يمكن للسياق في غالب الأحيان أن يساعدنا في تحديد القوة بشكل أكثر دقة، لكن المنظرين لفعل الكلام مع ذلك، يقللون من تعقيد الخطاب الواقعي (وحتمية مقاصد المتكلمين أيضاً)، مركزين عوضاً عن ذلك على الجمل المفردة. في بداية تحليل الخطاب، بالفعل (مثلاً مالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard) (1977))، تم



اعتبار الأفعال الإنجازية نفسها كوحدات في أفعال واسعة، وقد تشمل كلاماً متعدداً أو تبادلات، وحتى كل الخطاب (انظر أدناه، انظر، أيضاً، فعل كلام (Speech Act).

يقر منظرو فعل الكلام، مع ذلك، بنوع واحد مهم للفعل الإنجازي الناشئ عن تقلبات وعدم وضوح التحاور الطبيعي، تحديداً فعل الكلام غير المباشر (Indi- rect Speech Act) أن قولاً ما ينجز ظاهرياً فعل كلام واحد لكنه في الواقع له قوة فعل آخر. النوع المهم هو الطلب المؤطر في صورة سؤال حول إرادية المخاطب أو القدرة على فعل شيء (Would You Mind Opening The Windows?). لكن، وكما تكشف عن ذلك البداية فمصطلح غير مباشر (Indirect) يمكن أن يطبق جيداً (وهو مطبق في كثير من الأحيان) على كثير من الأفعال الإنجازية من النوع الذي تمت مناقشته أعلاه، وليس موسوماً بوضوح من طرف فعل إنجازي.

(2) إن دراسة الأفعال الإنجازية قد تم جلبها إلى تحليل الخطاب الأدبي، خصوصاً في تحليل الحوار الدرامي. (انظر كير إيلام (Keir Elam) (1980)). في المسرح حيث كل الكلام يكون وظيفياً وهو نوع من العمل (Action)، يتم إبراز القوة الإنجازية لكل كلام على نحو خاص. الأفعال الإنجازية قد تقدم مفاتيح جيدة لتعقيد الشخصية (Character): تم اقتراح أن نقص درجة الأنماط الإنجازية لمثل الشخصيات حادة الذكاء كفولبون (Volpone) أو ريتشارد الثالث (Richard III)، وهكذا فبولونيوس في هاملت يميل غالباً نحو الفعل التوجيهي (Directives).

صيغ إنجازية مختلفة يمكن أن تساعد، أيضاً، في تمييز مختلف الأصوات (Voic- es) في الرواية: السارد في مقابل الشخصية/ (ات). أن هناك مدى مفتوحاً واسعاً لأقوال (Illocutions) أمام الشخصيات في عالمها الخيالي، محاكية للواقع، صيغ السارد مناسبة أكثر للعلاقات مع القارئ أو القارئ الضمني (Implied Reader): تعيين، وتعميم، وتقييم... إلخ.

لقد نفر المنظرون لفعل الكلام الأوائل حسب أوستين من أخذ أقوال (Illo- cutions) الخطاب الأدبي مأخذ الجد بسبب وضعه كخيال (Fiction): الوعود لا يمكن أن تكون «صحيحة» على المسرح لأنها ليست «حقيقية» أدبياً، ولا طلب جون دون (الطعْم) «Come Live With me and Be my Love». كذلك مثل أفعال



الكلام هذه تكون صحيحة في العالم الخيالي (انظر محاكاة (Mimesis)). لقد اعتبر ريتشارد أوهمان (Richard Ohmann) (1971) الأدب عامة شبه فعل كلام (Qua-si-Speech Act)، دون قوة إنجازية، مثيراً لسؤال العصر القديم حول استقلاليته ومكانته ووظيفته في المجتمع. وبشكل قابل للنقاش. فإن شعار (Art for Art's Sake) (الفن من أجل الفن) توازيه في فترات مختلفة وفي أجناس (Genres) مختلفة مقاصد الأمر، والوعظ والإقناع.

وعلى العكس من ذلك، فقد تمت مناقشة (انظر جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983)، وماري لويز برات (Mary Louise Pratt) (1977)) أن نظرية فعل الكلام قد تبنت بشكل ضيق أكثر منظور الخطاب «العادي» (كذا)، واستخفت بوظيفية (Fonctionality) السلوك غير الأدبي أيضاً. يمكن أن ينتمي الخطاب الأدبي إلى طبقة واسعة من الأقوال (Illocutions) «الافتراضية» (Hypothetical) (المشاكل في الرياضيات، وإسقاطات الحاسوب، والجمل التوضيحية في الأنحاء والمعاجم، والأمثال، والدعابات، والكذب الأبيض... إلخ).

■ الصورة الذهنية، الصورة المجازية (Image, Imagery)

تستعمل صورة (ذهنية) (Image) الصورة المجازية (Imagery) في النقد الأدبي بمعان متفاوتة ومتداخلة في أحيان كثيرة.

(1) كان لصورة (Image) في الأصل معنى بصري مازال شائعا في السيميائيات (Semiotics)، لتقليد (Imitation) مادي لموضوع ما، كما في النحت والرسم والمسرحيات القصيرة (Masque). تحيل في السينما على لقطة واحدة في المونتاج (Edited Sequence).

(2) في النقد الأدبي المعنى الشائع لصورة ذهنية لموضوع ما... إلخ، يتآلف مع معنى «صورة» (Picture) المثارة في الكلمات. ووفقا للنقد، قد تتضمن هذه الصورة الأدبية أو الوصف أو لا تتضمن لغة مجازية أو تخيلا: كالتشبيه (Simile) والاستعارة (Metaphor)، حيث بواسطتها تتم إثارة الصور (Images) بمقارنة مرجع (Ref-erent) بآخر (My Love is Like a Red, Red Rose) (روبرت بورنز (Rob-ert Burns). كانت دراسةالصورة المجازية بهذا المعنى شائعة تقليديا، وهكذا فكارولين سبورجون (Caroline Spurgeon) (1935) قد فهرست حقولا دلالية



مختلفة انطلاقاً منها تم استنتاج الصور الكبرى لشكسبير، وقد وصفت روزاموند توف (Rosamund Tuve) (1947) خصائص الصورة المجازية للشعر الإليزابيثي والميتافيزيقي (انظر، أيضاً، أداة نقل (Vehicle)).

ليست الصور الذهنية الأدبية سواء في النثر أو الشعر زخرفية ببساطة، لكنها تصلح، مثلاً، في الألفة (De-Familiarize): للكشف عن مظاهر التجربة في ضوء جديد، أو تقوية الفكرة الثيمة، أو الوصف. في الفقرة الأولى لمنزل **بليك** لتشارلز ديكنز أصبح الوصف الأدبي لضباب لندن رمزيا بسرعة (Symbolic) للممارسات التي يلفها الضباب للمحكمة العليا، في **وينتر الصياد** لأوسبيرت سيتويل حيث يدرك تشخيص (Personification) العنوان بمعجم الصيد الذي يوحد القصيدة. مثلاً:

Through his Iron Glades
Rides Winter the Huntsman
All Colour Fades
As His Horn is Heard Sighing.
Far Through the Forest
His Wild Hooves Crash and Thunder
Till Many a Mighty Branch
Is Torn Asunder ...

وكما يكشف عن ذلك هذا المقتطف، تثير الأوصاف ليس فقط الصور البصرية، ولكن أيضاً الصوت (Crash and Thunder) (Heard Sighing)، وتجارب حسية أخرى. الشكل والمضمون يعملان جنباً إلى جنب.

(3) في الاستعمال الشائع في دراسات وسائل الاتصال اكتسبت الصورة الذهنية (Image) تضمينات للزيف، مثلاً، قد تتضن صورة العلامة التجارية (Brand Im-age) للمنتوج المستهلك أو الهوية المدركة للسياسي التي تعليها وكالات الإعلانات أو شركات الإشهار وربما للهندسة مقدار معين في تقديم الشيء «الواقعي». وما أسماه جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1981) ببناء – الصورة الذهنية (IM-age- Building) الذي يتوقف على حذف الترابطات غير المرغوب فيها وإعلاء المرغوب فيها في المصطلحات البصرية واللفظية معاً: شامبو أو قطعة صابون يعدان بالرومانسية والرفاهية، وفطور بطعام من الحبوب يعد بصحة «وسعادة».



محاكاة، تقليد (Imitation)

تم استعمال تقليد (Imitation) في النقد الأدبي، من الناحية التقليدية، بمعنيين اثنين:

(1) كترجمة لمحاكاة (Mimesis) اليونانية وفقا لكتابات أفلاطون وأرسطو، وقد تم اعتبارها وظيفةً مميزةً للأدب: التقليد أو وهم التمثيل الواقعي للعالم وللفعل الإنساني. وقد ظهر هذا بشكل لافت في ما سمي بالروايات «الواقعية» للقرن التاسع عشر، مثلاً تشارلز ديكنز وأونوري دو بالزاك، أو في كثير من الدراما الإنجليزية ابتداء من القرن السادس عشر.

إن توسيعا لمبدأ التقليد طبق على الشكل كما على المضمون: يناضل الخطاب الأدبي دائماً لتمثيل الواقع الذي يقدمه في تركيبه (Syntax) ومعجمه (Lexis) (انظر أيقونية (Iconicity)، انظر كذلك محاكية صوتية (Onomatopoeia)).

(2) كان تقليد (Imitatio) (Imitation) الذي دافع عنه شيشرون (Cicero)، ولونغينوس وهوراس، في البلاغة، وفي التقاليد الأدبية الكلاسيكية الجديدة ولعصر النهضة المتأخرة، نوعاً من التمرين الترجمي المفضل بشكل كبير من قبل الطلبة «المتقدمين» والشعراء. وكما شرح ذلك صاموئيل جونسون (Samuel Johnson) في **معجمه** (*Dictionnary*) (1755)، إنه منهجية لترجمة الشعر «فضفاضة أكثر منها تأويلاً (Paraphrase)، حيث الأمثلة الحديثة والتوضيحات تم استعمالها بالنسبة للقديم، أو الأليف بالنسبة لأجنبي». تكمن المهارة في إيجاد المتكافئات الملائمة، وكذلك امتلاك الأسلوب والشكل والجنس الأصل (Genre) قدر الإمكان. أمثلة التقليد المشهورة هي تقليد هجائيات هوراس لألكسندر بوب وتقليد جونسون لهجائيات جوفينال (Juvenal) في **غرور الأماني البشرية** (*Vanity of Human Wishes*).

مع التأكيد الأخير على الإحالة كمبدأ جمالي، نما التقليد كجنس شعري داخل الازدراء. بالإضافة إلى المدى الذي وجد فيه الشعراء والروائيون أيضاً على الدوام إلهاماً ونماذج في أدب من سبقوهم، قد يكون التقليد بمعنى فضفاض، الذي تم اعتباره مؤثراً على نحو مبدع. (انظر، أيضاً، تناص (Intertextuality)).

فعل الأمر (Imperative)

[مصطلح] شائع في النحو يحيل سواء على **(1)** أحد أنماط الجملة الكبرى: الجمل الأخرى هي الخبرية، والاستفهامية، أو **(2)** على صيغة الفعل الذي يوسم في



الإنجليزية بعدم وجود لاحقة نحوية خاصة، ولا أي تمييز في الزمن (Tense)، وطبعاً بغياب فاعل صريح موافق عندما يرد في الجملة. وهكذا، فـ (Go Away!) جملة أمرية (Imperative Sentence) تتضمن شكل فعل الأمر(Go)، و(Stop!) فعل أمر (Imperative Verb) أيضاً يستعمل كجملة أمرية تامة.

يوصف الأمر في بعض الأنحاء أيضاً كـ (3) صيغة (Mood) (انظر صيغة/ (ميول) (Modality))، ومن ثم يتناوب مع مصطلحات بياني (Indicative) (صيغة الجملة الطبيعية بالنسبة «للواقع») وصيغة افتراضية (Subjunctive) (الذي يعبر عن غير المؤكد أو الافتراضي) للتعبير عن التمني والرغبة.

رغم غيابه الصريح، يتم افتراض الفاعل ضمنياً ليكون الشخص الثاني (You)، مادام الأمر يستعمل في الخطاب المباشر: انظر أيضاً أشكال الفعل المنعكس (Do It Yourself) واستفهام ذيلي (Tag Question Come Here, Will You). إن حضور المخاطب تتم الإشارة إليه دائماً، مع ذلك، بعنصر منادى (Vocative) (اسم أو مصطلح المخاطبة): Batter My Heart, Three Personed God (جون دون: السونيتة المقدسة (*Holy Sonnet* Xiv)).

تستعمل الأمريات على نحو نموذجي مع القوة الإنجازية «للأمر» أو التوجيهي، وإذا أولنا هذا بمعنى واسع ليشمل الأوامر (Orders) (قف (Stop)، والخطبة (Orations Hear Us, o Heavenly Father)، والطلب (Pleas Have Mercy Upon Us)، والالتماس (Requests Kindly Refrain From Smoking)، والتعليمات (Check that the Wiring is Correct)، والترحيب (Have a Nice Day)... إلخ. في أغلب الحالات يتوقع المتكلم عملاً ما يعتبر كنتيجة.

أسلوبياً، مع ذلك، نادراً ما يرد شكل فعل الأمر العادي، وتبدو الأصوات روتينية وحتى ناقصة خارج الأوضاع الشكلية والرسمية أو الدائرة العائلية الحميمية (Go and Brush Your Hair !). قد يتم تلطيف قوة الأمر لأسباب اللياقة بنعوت مثل (Please) أو (Kindly)، أو أن الأمر نفسه يتم تعويضه بالشكل البياني أو الاستفهامي. قارن:

Please Put the Cut Out

I Wonder if You'd Mind Putting The Car Out, Please



Could You Put The Cat Out, Please?

اعتبر النحو التحويلي (Transformational Grammar) على نحو مختلف أن كل الأنماط الكبرى للجملة متصلة في البنية العميقة، أو استدل على بناء فعل إنجازي تحتي للأمر: I Order You To Put The Cat Out.

وباعتباره شكلاً للمخاطبة المباشرة، يوجد فعل الأمر بشكل شائع في التبادلات وجهاً لوجه أو الرسائل المتبادلة. وعندما يرد في الأدب، نفترض أنه يوجه سواء نحو شخصية داخل عالم النص، على مستوى الحكاية (Histoire)، كما ورد عند جون دون: For God's Sake Hold Your Tongue, and Let Me Love الاعتيادية **(The Canonization)، أو نحو القارئ الضمني (Implied Reader) على مستوى** الخطاب، كما في أبيات ألكسندر بوب:

A Little Learning is a Dang'rous Thing,
Drink Deep, or Taste Not The Pierian Spring

(مقالة عن النقد).



اللاشخصية انتحال أو تقليد شخصية (Impersonality)

أي خطاب يوصف باللاشخصي (Impersonal) يكون موسوماً بفقدان متميز للصفة الشخصية واللارسمية: أي لا يقيم إحالة على السياق أو الوضع المباشر بين المخاطِب والمخاطَب باستعمال الضمائر الشخصية أنا وأنت، مثلاً، ولا المشاعر وآراء المشاركين. إذا كان الضمير يُحتاج إليه كفاعل (Subject)، وإذا كانت التعميمات يجب إقامتها، آنذاك يكون هناك ضمير نكرة أو عام هو One، كما في :

(One Should Always be Careful When Talking to Strangers)

(مع ذلك، حتى One قد اكتسبت نغمات توافقية شخصية في بعض اللهجات (الاجتماعية)، خصوصاً تلك للطبقات العليا والعائلة الملكية: (One Was Glad When One's Daughter Got Engaged).

البديل الشائع هو البناء للمجهول (Passive) مع حذف المنفذ (Agen-De-letion) الذي هو مميز لمثل هذه -الأنماط اللغوية اللاشخصية ككتب النصوص



العلمية، والرسمية، والوثائق القانونية، والإعلانات العمومية... إلخ: (Smoking is not .Permitted In Rear Seats).

يتم تجنب اللغة اللاشخصية في الإعلانات التقنية، مع ذلك، والوثائق الرسمية على نحو متزايد قد أعيدت صياغتها داخل أسلوب مبسط وأقل بعداً. وحتى في الكلام العادي من الصعب تجنب بعض الأبنية اللاشخصية، خصوصاً تلك المتضمنة لاستعمال الضمير It (مثلاً، الكلمة الأولى في هذه الجملة، وأبنية مثل (It's Raining)).

تعكس بعض الروايات والقصص القصيرة، أيضاً، الاجتناب المشكوك فيه للشخص في سردها أو خطابها لإنتاج سرد قريب من «العرض» (محاكاة) منه إلى «القول» (سردي) (Diegetic). انظر عمل هنري جايمس أو إرنست همنغواي مثلاً.

■ تضمني (Implicature)

(انظر الحواري التضمني (Conversational Implicature)

■ ضمني: مؤلف ضمني، قارئ ضمني (Implied: Implied Author, Implied Reader)

(1) [مصطلح] المؤلف الضمني (Implied Author) في النقد الأدبي أشاعه واين بوث (Wayne Booth) (1961) الذي رأى، بالموازاة مع آخرين (مثلاً كاثلين تيلوتسن (Kathleen Tillotson) (1959))، إندور المؤلف الحقيقي ينقص في التأويل النقدي كجزء من النقد الجديد (New Critical) وضد منهج القصدية (Anti-Intentionalist): الحجة هي أن مقاصد المؤلف، حتى عندما يمكن التحقق منها، تكون غير ذات صلة من الناحية النقدية.

المؤلف الضمني إذن بناء نصي خلقه المؤلف الحقيقي لكي يخلق صورة مثالية؟ لنفسه أو لنفسها، وأيضاً يخلقه القارئ من جديد، الذي يمكن أو لا يمكن أن يخاطب بشكل تطفلي القارئ مباشرة (انظر (2))، وتكون أفكاره ووجهات نظره كسارد قد تلتقي أو لا مع تلك التي للمؤلف سواء كان جاين أوستن أم تشارلز ديكنز. (انظر أيضاً، سيمور شاتمان (1990) الفصلين 5 و6 (Seymour Chatman)).

وإذن من الناحية التقنية، عندما يحيل النقاد على منظور «ديكنز» للمجتمع



الإليزابيثي، فإنهم يقصدون أيديولوجيا «ديكنز» وليس أيديولوجيا ديكنز التاريخية (توفي في 1870)، ما لم يتم استعمال بشكل واضح أدوات بيبليوغرافية كرسائله ومقالاته. ومع ذلك، حتى لو أخذ بعين الاعتبار الرخصة الفنية وتحول السيرة الذاتية إلى الخيال، فإنه من الصعب أخيرا فصل المؤلف الحقيقي عن المؤلف الضمني، خصوصاً عندما تستدعي الحجة الخارجية المقارنات كما في حالة د. و. لورنس أو جايمس جويس، مثلاً. (انظر، أيضاً، جايمس فيلان (James Phelan) (2004)). ومع ذلك، برغم رأي جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) فإن للمصطلح فائدته.

(2) لقد تم خلق مصطلح قارئ ضمني (Implied Reader) بالتماثل: ما أسماه بوث نفسه بالقارئ المفترض (Postulated) أو الزائف (Mock). أمثلةً واضحةً جداً ترد في هذه الروايات حيث تتم مخاطبة القارئ بشكل صريح، ويأخذ على عاتقه تقريباً وضع شخصية في العالم المتخيل، كما في **تريسترام شاندي** للورنس ستيرن. (انظر، أيضاً، مسرود إليه (Narratee)).

لكن القارئ الضمني، خصوصاً في نظرية التلقي (Reception Theory) (انظر فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1974)) هو حقاً مفهوم معقد، يتأرجح بين القارئ الحقيقي للنص في أي زمن وصورة القارئ المثالي (Ideal Reader) الذي سيفهم بشكل ملائم وتام معنى ودلالات النص. القارئ الضمني هو أساساً ما تستلزمه البلاغة النصية ذاتها أو تقتضيه، وليس من ثم، فقط مميزاً للأدب، بل لكل أنواع النصوص، تمثيل لمبدأ الحوارية (Dialogical) لميخائيل باختين. (انظر القارئ النموذج (Model Reader) لأمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1994) لمزاوجة مؤلف نموذج (Model Author) لديه).

انطلاقاً من وجهة نظر المؤلف، فقد يكتب أو تكتب جيداً بشكل واضح لقراء من نوع خاص، وهو ما قد يدرج من ثم في النص في صورة تضمنات (Presuposi-tions) أو معرفة متقاسمة مفترضة، أو خطابات مباشرة صريحة (مثلاً قارئ وديع (Gentle Reader)).

انطلاقاً من وجهة نظر القارئ الحقيقي نقارن على الدوام قدراتنا مع تلك التي يفترض المؤلف الضمني أننا نتوفر عليها. كذلك استجابتنا هي في الغالب



أكثر تعقيدا خصوصاً تجاه الأعمال التي تنتمي إلى العصور الأولى. هنا التعارض بين الحقيقي والمفترض هو أكثر وضوحا. ولذلك، أثناء قراءة **تيسة دو أوربرفيل** (*Tess of The D'urbervilles*) لتوماس هاردي، نكون واعين بردود الفعل (الودية) المتوقعة لوعد تيسة (Tessi's Plight) من طريقة النص في بنائها، ونزاوجها بما نلمح إليه ليكون تلك التي لكثير من قراء الرواية المعاصرين (النساء الساقطات (Fallen Women))، ولكن نزاوجها أيضاً بردود أفعالنا انطلاقاً من منظورنا المعاصر.

■ فظاظة (Impoliteness)

(انظر تهذيب (Politeness)).

■ في قلب الأشياء (In Medias Res)

(انظر في قلب الأشياء (Medias Res)).

■ غير حي، غير عاقل (Inanimate)

التمييز التصوري الأساسي هو ذلك الذي بين الذوات التي لها حياة أو حية (Animacy) (المخلوقات البرية، والحيوانات) التي هي حية (Animate)، وتلك التي ليست لها حياة: الموضوعات الطبيعية أو التي من صنع الإنسان... إلخ. التي هي غير حية (Inanimate).

يتم عكس هذا التمييز من الناحية المعجمية في الرصف اللغوي (Collo-cations) (Brand-New Fridges) لكن ليس (Brand-New Husbands) إلا للدعابة، وإن اختيار الفواعل (Subjects) والأفعال (Verbs): Creak، وClat-ter يحمل للذهن الفواعل غير الحية، وLaugh وChatter فواعل حية. ومع ذلك، يرد خرق هذه القواعد دائماً في اللغة الاستعارية. وهكذا، في التشخيص يتم جعل الموضوعات غير الحية تجعل حية: طاولات (Tables) تُهَمْهِم (Groan) مع الطعام (Food)، والصفارات تصفر (تنفخ) بحرمان (Whistles Blow Forlornly). الكلام مليء بمثل هذه الصور التي أصبحت استعارات ميتة: ساق الطاولة (Leg of The Table) و(Hand of The Clock) و رِجْل السرير (Foot of the Bed)... إلخ.



يكون التوجه المجسم في الأدب وخصوصاً اللغة الشعرية غريبا خصوصاً مع سمات العالم الطبيعي. فأشجار توماس هاردي في الغابويون (*The Woodlanders*) لها سترات (Jackets of Lichen) وجواب من الطحلب (Stockings of Moss)، لكن النباتات عندئذ والأشجار تتوفر على نوع من «الحياة»، وكذلك الروح المقدس (Divine Spirit) وفقاً لوليام وردزوورث وآخرين. في الأسلوب التعاطفي المزيف (Pathetic Fallacy) (مصطلح ولّده جون روسكين في (John Ruskin) (1856)، تنسب المشاعر الإنسانية تنسب للموضوعات غالبا في تطابق مع مشاعر المتكلم/ المتكلم، كما في: Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville.

تبكي في قلبي كما تمطر على المدينة لـ بول فيرلاين (Paul Verlaine).

■ غير معرف، نكرة: أداة تنكير، إحالة غير معرفة، ضمير غير معرف، نكرة (Indefinite: Indefinite Article, Indefinite Reference, Indefinite Pronoun)

(1) تصنف أداة التنكير (Indefinite Article) (An) (a) قبل بداية الكلمات مع صائت (Vowel)، نحوياً كمحدد (Determiner) في الإنجليزية، وهي وحدة طبقة مغلقة (Closed Class) في المركب الاسمي (Noun Phrase) الذي يتعلق بمرجع الاسم خصوصاً الأسماء «المعدودة» (Count Nouns) مثل Chair(S) و Table(S)، وليس الأسماء غير المعدودة مثل (Furniture). يتم استعمال أداة التنكير عندما لا يتم ذكر الاسم سلفاً (في النص المصاحب) أو أنه غير معروف سلفاً (في السياق الوضعي): من هنا «غير معرف» (Indefinite). وهكذا، فهي تتقابل مع أداة التعريف (Definite Article) التي تشير إلى معلومة معطاة (Given Information) أكثر من معلومة جديدة (New Information). وهكذا، ترد أداة التنكير عموماً في بداية الحكايات البسيطة أو القصائد (النثرية) لتقديم المرجع :

I Had a Little Nut – Tree,

Nothing Would it Bear

But a Silver Nutmeg

And a Golden Pear ...

ومن الناحية الدلالية، لأداة التنكير، المرتبطة بالأصل (Etymologically) بـ



العددية (One) (المنبورة) في الإنجليزية القديمة، ظلال التنكير (Indefiniteness). فـ جملة I'm Looking For a Hotel قد تعني أي Hotel؛ و(جملة) I'm Looking For a Cat، قد تعني واحدة بعينها (التي تم فقدانها)، وI'm Buying a Pound of Sausages تعني باوند واحد (وليس اثنين).

(2) يستعمل غير المعرف (Indefinite) أيضاً كعنونة لطبقة فرعية من الضمائر (Pro-nouns) التي تفتقر إلى تنكير ضمائر الشخص مثل I وYou وShe... إلخ. إنها تتضمن الصور (الكلية) Everybody (Everyone، Everything) والمنفيات (Negatives) Nobody، (No One، وNothing)، وكذلك Somebody... إلخ. و(One) الجنسية **الدالة على «الناس بصفة عامة»، كما في: One Should Never Underestimate An** Elephant's Intelligence. (انظر، أيضاً، لاشخصي (Impersonal)). ضمائر الشخص يمكنها أحيانا أن تستعمل منكرة: فـ (You) بديل شائع لـ (One)، و(They) و(It) غير **معرفة في كلام من قبيل:** They Say it Will Rain Tomorrow.

عدم تحديد، أو اللاحتمية (Indeterminacy)

(1) نشأ [مصطلح] عدم تحديد (Indeterminacy) في اللسانيات بسبب مشاكل طرحتها عدد من النظريات اللغوية التي كانت مفرطة تصنيفيا (Over – Categorical) (مثلاً، النحو التوليدي). من السهل دائماً، مثلاً، القول بما هو نحوي وبما ليس كذلك، ومن السهل اقتراح أن هناك درجات في النحوية (Grammatically). لكن عدم تحديد التصنيف عنيد حتى بالنسبة للأنحاء التقليدية: فبعض الكلمات يصعب تصنيفها نحوياً: مثلاً: Mine، وYours، وHers... إلخ. ضمائر أو محددات (Determiners) أو هما معاً؟ ما هو «جزء الكلام» من فضلك؟ في الدلالة أيضاً، النزوع إلى المثنوية (Binarism) كما في التحليل المكوني (Componential Analysis) لا يترك حيزاً لعدم التحديد أو تعدد المقولة الدلالية: هل الطين سائل أم صلب؟

(2) أولئك اللسانيون الذين يحللون اللغة في الاستعمال وليس كنسق، في تحليل الخطاب والواقعية (Pragmatics)، مثلاً، مدركون للأنماط المختلفة لعدم التحديد الناتجة عن طبيعة الحدث الكلامي (Speech Event) بين المتكلم والمستمع. قد لا يعبر عن الرسالة المنقولة بوضوح، أو لا يتم تلقيها بوضوح. ومن ثم ينشأ الالتباس (Ambi-guity). في بعض الأحيان يكون عدم التحديد منظماً واستراتيجياً: تكون القوة الإنجازية (Illocutionary Force) قابلة للإنجاز (جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)).



وهكذا، في **عطيل** شكسبير تم تأويل تلميحات إياغوس (Iagos) الخاطئة لعطيل بخصوص كاسيرو (Cassiro) من طرف عطيل كوقائع حقيقية واتهامات بزنا زوجته.

(3) قد يستدل على أن عدم التحديد الاستراتيجي هو ميزة خاصة للأدب، وخصوصاً اللغة الشعرية.

في نظرية استجابة القارئ (Reader-Response Theory) أو نظرية التلقي (Re-ception Theory)، التي تم تطويرها في السبعينات، تمت مناقشة عدم التحديد على نحو عادي. وأحد الآراء كان هو النص كبنية محددة لكن بثغرات معلومة حتمية أو فترة بينية لعدم التحديد (Unbestimmtheitsstellen) التي يجب على القارئ ملؤها انطلاقاً من معرفته الثقافية، «قراءة ما بين السطور» كما هي (انظر عمل وفولفغانغ إيزر (Wolf-gang Iser) 1971 وما بعده)، المعتمد على رومان إنغاردن (Roman Ingarden) (1931). رأي آخر اعتبر النص ذاته كغير محدد، لا شكل معطى له ولا جوهر حتى يقوم القراء بتأويله (Interpret)–«تحقيق» جوهري أكثر (انظر ستانلي فيش (Stanley Fish) (1970)).

■ قرينة، قرائن... إلخ. (Index, Indices, etc.)

(1) في السيميائيات، ووفقا لعمل ش. س. بيرس (Charles S. Peirce) (1931-1958)، على الخصوص، تعد قرينة (Index) واحدة من الأنماط الكبرى الثلاثة للدليل (Sign) (انظر أيضاً أيقونة (Icon) ورمز (Symbol)). إنها تقترن بمرجعها (Referent) عن طريق علاقات التجاور (Contiguity) والقرب (Proximity) أو العلية (Causal-ity) (انظر أيضاً كناية (Metonymy)).

الأمثلة الطبيعية الواضحة هي الرعد والبرق المبشران بالعاصفة والدخان (المشير إلى النار) واللطخات (المشيرة لمرض مثل الحصبة). يتم تأويل الخاصيات البشرية دائماً قرائنياً (Indexically): يشير المشي المتمايل إلى الثمالة أو التعب الشديد، التأتأة العصبية. عند مشاهدة مسرحية على الخشبة نكون على نحو خاص يقظين لمثل هذه العلامات الإشارية (Indexical Signs) من الإيماءات والوقفة وجودة الصوت والنغم (Tone)، والوصف، والانفعالات والحبكة. وكذلك في الرواية، تماماً كالخاصيات الفيزيائية، استغل ديكنز صياغة لغوية خاصة وفرادات الكلام (Mr. Micawber's In Short, Mark Tapley's Jolly, Mr. Sleary's Lisp) كقرائن (Indices) للهجة فردية (Idiolect) ولهجة جهوية لشخصيات مثل سام ويلر وبيغوتي (Peggotty) كقرائن لمجموعة جهوية واجتماعية.



في السوسيولسانيات سمات كلام مثل إسقاط (H – Dropping) تستعمل كمتغيرات (Variables) للإشارة إلى مجموعة اجتماعية وأيضاً مدى العمر والنوع... إلخ: تسمى أحيانا قرائنية اجتماعية (Social Indexicality).

(2) لسانياً، تحيل الكلمات الإشارية (Deictic Words) كأسماء الإشارة This و That أحيانا، حسب بيرس على تعابير إشارية (Indexical) أو قرائن فرعية (Subindi- ces): الإشارة إلى شيء داخل السياق (مثل السبابة).

(3) القرائن (Indices) (المفرد (Indice) أو (Index)) معنى خاص في التحليل البنيوي للسرد عند رولان بارت (Roland Barthes) (1966). تنقسم الوحدات السردية إلى تلك المهمة لفعل الحكاية (وظيفة) وتلك التي تقدم تفاصيل الوصف أو الخلفية المتعلقة بالموضوعات (قرائن). تتوقف بعض السرديات بشكل كبير على الوظائف (مثلاً الحكايات الشعبية)، وأخرى مثل الروايات النفسية تتوقف على القرائن. وتقدم المجموعة الفرعية للقرائن (الرواة (Informants)) معلومة ذات طبيعية محلية أو إشارية، ولكن حتى هنا قد يكون الوصف مثيراً لجو مهم بالنسبة لموضوع القصة ككل.

كثير من افتتاحيات الروايات تكون على مستوى أعلى من الرواة أول، ولكن، أيضاً، قرائن: الجمل الأولى في 1984 لجورج أورويل (George Orwell) تهيؤنا للكآبة والقتامة لأيديولوجيا الأخ القوي (Big Brother):

It Was a Bright Cold Day in April, and The Clocks Were Striking Thirteen. Winston Smith, His Chin Nuzzled Into His Breast in an Effort To Escape The Vile Wind, Slipped Quickly Through The Glass Doors of Victory Mansions, Though not Quickly Enough to Prevent a Swirl of Gritty Dust from Entering along With Him ...

■ الإشاري (Indicative)

(انظر (الصيغة (Mood)، افتراضي (Subjunctive)).

■ مفعول غير مباشر (Indirect Object)

يستعمل بشكل عام في النحو لوصف المركب الاسمي (Noun Phrase) الذي يلي الفاعل النحوي والفعل (Verb) في جميلة (Clause) أو جملة (Sentence)، والذي يحيل على «المستفيد» الحي دائماً أو «متلقي» للسيرورة الموصوفة.



حيثما يرد المفعول غير المباشر (Indirect Object) (IO) يجب أن يرافق، دائماً، المفعول المباشر (Do) الذي يحيل على ذات «متأثرة» مباشرة بالعمل في الجميلة، مثلاً :

I Fed the Elephant (Do)
I Fed the Elephant (IO) a Bun (Do)
I Gave Elephant (IO) a Bun (Do)

لكن ليس:

*I Gave the Elephant (IO)

يمكن أن يؤول المفعول غير المباشر بمركب حرفي (Prepositional Phrase) ب To أو For: كما في I Gave A Bun To The Elephant، تالٍ للمفعول المباشر في هذه الحالة وليس سابق له. هنا تختلف الأنحاء (Grammars) في معالجتها لمثل هذه المركبات. بعضها يصنفها بشكل صارم كظروف (Adverbials)، ويصنفها راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985). كمفعولات حرفية (Prepositional Objects)، لكن الأنحاء النسقية (Systemic Grammars) تصنفها كمفعولات غير مباشرة أيضاً. ومن الناحية الوظيفية ليس هناك بالتأكيد أي فرق بين I Gave The Elephant a Bun و I Gave a Bun To The Elephant. الفرق أسلوبي وليس نحوي التركيز يقع على عنصر مختلف في كل جملة.

■ **غير مباشر: كلام غير مباشر، فكر غير مباشر، خطاب غير مباشر** **(Indirect: Indirect Speech, Indirect Thought, Indirect Discourse)**

(1) خطاب غير مباشر (Indirect Speech) أو (Reported Speech) مصطلحان مبنيان بشكل جيد، قياساً بكلام مباشر (Direct Speech) تم تكريسهما للمنهجية الأولى لتمثيل الكلام في وسيط مكتوب. يعرف هذا أيضاً في البلاغة الكلاسيكية، والأنحاء التقليدية بـ (*)(Oratio Obliqua).

يتم تمثيل كلمات المتكلم في جميلة That الاسمية (Nominal That – Clause) بعد فعل الكلام/ جميلة (مثلاً Say وTell وAsk وEnquire... إلخ)، أو واسم (Tag). في سيرورة النقل (Reporting) يظهر أن الكلمات «المباشرة» قابلة للتحول، مثلاً:

(*) تعبير لاتيني لكلام غير مباشر (المترجم).



"She Said I Shall Come Here Again Tomorrow",

تصبح :

She Said [That] She Would Go There Again The Next Day.

الزمن الحاضر في جملة That (That Clause) «يتحول إلى الخلف» إلى الماضي، ويصبح ضمير الشخص الأول (I) (أنا) الشخص الثالث (She)، والأفعال والظروف المعبرة عن «القرب» تتحول إلى أفعال وظروف معبرة عن «البعد».

كان هناك توجه بالنسبة للكلام غير المباشر (IS) ليوصَفَ كمتكافئ « تحولي» إلى كلام مباشر (DS)، لكن العلاقة بين الصيغتين كانت موضوع نقاش (انظر على الخصوص آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)). تعد القواعد التركيبية للتكافؤ بالنسبة للأقوال أعلاه أكثر وضوحا بالتأكيد من أنماط أخرى من الجملة:

“Is It Training ? “, She Asked → She Asked Whether It Was Raining.

“Go Home!”, She Ordered Him → She Ordered Him to Go Home.

وعلاوة على ذلك، في سيرورة النقل (Reporting)، هناك توجه بالنسبة للمضمون الضمني العاري (Bare) أن يبقى فقط، وأن يضيع بالنسبة للخصائص العامية للكلام الواقعي والمصطلاحات والخصائص العروضية: مصفاة أو مؤولة، كما هي، عبر ذهن الناقل أو السارد. ولذلك فقول مثل: («Gosh!», She Exclaimed, How Dreadful»)، يصعب نقله بشكل غير مباشر، مؤدية فقط في إلى شرح فضفاض أو متنوع: (She Exclaimed How Dreadful (It Was)/ That it Was Dreadful).

مادامت وظيفة الكلام غير المباشر هي أن «ينقل»، فإن أمانة نقل المضمون أكثر من التعبير المضبوط، هي دائماً أكثر أهمية. وبالفعل، ففي سياق محضر الاجتماع (Min- ute Taking) مثلاً، فإن جملاً مثل:

The Committee Agreed that they Would Appoint a New Chairperson Before the Vacation.

تقدم على الأرجح ملخصاً لكثير من الأقوال الواقعية (وبأكثر من متكلم واحد)، وأن أمراً غير مباشر مثل: She Ordered Him to Go Home. يمكن جداً أن تذيل بـ: «She Shouted at Him «Get The Bloody Hell Out of Here!.



(انظر، أيضاً، فالنتين فولوشينوف (Valentin Voloshinov) (1973))، والنقل السردي لأفعال الكلام (Narrative Report of Speech Acts).

وهكذا، فالكلام غير المباشر أداة اقتصادية مفيدة بالنسبة للروائيين الذين يرغبون في الحفاظ على تحكم صارم للسرد وإيقاع ثابت (Steady Pace). وبنوع من التشابه الأيقوني يمكن استغلال التقابل بين كلام مباشر وكلام غير مباشر بلغة الأمامية والخلفية، وبلغة البروز في الحبكة، أو «الاستقامة» (Directness) الأخلاقية أو دفء المشاعر، في مقابل وضع صامت، البرودة أو الالتباس (Evasiveness)... إلخ. ولذلك في منزل بليك لتشارلز ديكنز، مثلاً، يتم نقل التحاور بين آل ديدلوكس (Dedlocks) دائماً أكثر من اقتباسه، وهو ما يوحي بالتباعد في المشاعر بينهم:

Sir Leicester is Apprehensive That My Lady, Not Being Very Well, Will Take Cold at That Open Window. My Lady is Obliged To Him, But Would Rather Sit There, for the air... (كلام غير مباشر حر).

ومع ذلك، فهذا ليس لإنكار أن كلام غير مباشر لا يمكنه أحياناً أن يكون تعبيرياً (Expressive) أو أن يستغل سمات مرتبطة بكلام مباشر. فهذه الأداة يتم استغلالها بكثرة لإحداث تأثير هزلي من طرف ديكنز، مثلاً: في والدة كيت نوبل (Kit Nubble) في متجر الأثريات (*Old Curiosity Shop*):

To This, Kit's Mother Replied, That Certainly It was Quite True, and Quite Right, and Quite Proper, and Heaven Forbid That She Should Shrink, Or Have Cause To Shrink, From Any Inquiry Into Her Character Or That of Her Son ...

وهكذا، فقد ميز براين مكهيل (Brian Mchale) (1978)، أيضاً، بين تأويل المضمون غير المباشر (Indirect Content Paraphrase)، وخطاب غير مباشر (Indirect Discourse) «محاكي لدرجة ما». وبشكل ملتبس حقاً، مع ذلك، يحدد جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) كلام مباشر (IS) بطريقة صارمة، ويصنفان بدلاً من ذلك الأقوال بسمات كلام مباشر (DS) باعتبارها كلاماً غير مباشر حر (FIS).

في الأدب القديم وفي الصحافة الحديثة، من الشائع تماماً العثور على المرور من صيغة إلى أخرى، ومن كلام غير مباشر إلى كلام مباشر داخل الخطاب:



Then Sir Bors Lened Upon His Bed's Side and Told Sir Launcelot How The Queen Was Passing Worth With Him, «Because Ye Wore The Red Sleeve at The Great Joust's»...

(مالوري: موت آرثر).

وأيضاً من كلام غير مباشر إلى كلام غير مباشر حر:

The Journalist Asked Whether The Minister Had Really Tried Hard Enough. Had She Considered Going to Liverpool Herself?

لقد منح ليش وشورت وضع خطاب غير مباشر حر لجمل حيث يوجد قلب (Inversion) للجمل المنقولة وغير المباشرة، الجملة المنقولة التي تعمل كنمط لجملة تعليق (Comment) اعتراضية:

There was a possibility of success, the doctor suggested would the government give such an assurance, she wondred.

(انظر، أيضاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)).

في هذا المثال الأخير، يتم الاحتفاظ برتبة الكلمة للاستفهام المباشر. تسمى أحيانا بنيات شبه ناقلة (Pseudo – Report – Structures).

(2) وبالقياس مع كلام غير مباشر تم توليد مصطلح فكر غير مباشر (Indirect Thought) (IT) للدلالة على تمثيل سيرورات الفكر. يستعمل بعض الكتاب مصطلح فكر غير مباشر ليشمل الخطاب والفكر معاً. خطاب غير مباشر أيضاً شائع كمصطلح احتوائي (مكهيل (Mchale) (1978)).

وعلى عكس كلام غير مباشر، يعد فكر غير مباشر خاصية للخطاب الأدبي (Literary Discourse) في المقام الأول: السارد العالم مفضلاً ولوج أفكار الشخصيات. تشبه السمات التركيبية تلك التي لكلام غير مباشر، لكن فعل التأمل والتفكير يعوض فعل الكلام في الجملة الناقلة (Reporting):

She Pondered Whether She Was Dreaming.

(انظر، أيضاً، فكر مباشر (Direct Thought)).



فِعْلُ كلامٍ غيرُ مباشرٍ (Indirect Speech Act)

مصطلح استمد من نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) انطلاقاً من الاعتراف بأنه أثناء الكلام نقول في غالب الأحيان شيئا واحدا ونقصد أو نضمن شيئا آخر. ولذلك، فإن فعلاً إنجازياً (Illocutionary Act) واحداً يتم أداؤه بطريقة غير مباشرة بما يبدو أنه آخر. أفعال الكلام المباشر (Direct Speech Acts) تتجه نحو أن تكون موسومة بفعل إنجازي خاص، وأن تكون غير متوقعة («I Forbid You To Smoke»).

النوع الشائع لفعل الكلام غير المباشر أو فعل الكلام غير المباشر (Indirect Il- locution) هو طلب مؤطر في صورة سؤال حول إرادة المخاطب أو قدرته على فعل شيء ما، مثلاً: Can You Put The Kettle On?.

فمثل هذه الأقوال نحسّ بأنها أكثر تهذيباً، وأقل فظاظةً من طلب في الأمر (Put The Kettle on Please!)، وأنه في التحاور العادي أصبحت القوة الحرفية (Literal) لمثل هذه الاستفهامات عرضيةً بشكل متزايد، مسألة اتفاق. يتوقف على السياق الشيء الكثير: إذا كان المخاطبة قد كسرت ذراعها حديثاً، فإن الاستفهام قد يكون عن السؤال حول قدرتها.

إن مفهوم فعل كلامي غير مباشر تمت إثارته، أيضاً، بشكل عام في التقارير حول الفعل الإنجازي والقوة الإنجازية عموما. وبالفعل، فكثير من الأقوال حيث ليس هناك فعل لفعل الكلام (Speech Act Verb) (مثل Inquire وBeseech و Order، وComplain... إلخ). وحيث يوجد، عوضاً عن ذلك، خبري (Declara- tive) أو كلام (Statement)، من الممكن منح وضع غير مباشر للقوة الإنجازية المختلفة أو المعاني المولدة، ولذلك فعبارة مثل: Waiter, There's A Fly In My Soup قد تكون لها القوة الأولى للكلام أو الوصف، لكنها تؤول دائماً باعتبار أن لها قوة الاستفهام: (What's This Fly Doing In My Soup?)، و/ أو طلب: (Please Replace This Soup By Another Bowl, Without a Fly In It).

وعلى العموم، يمكن أن يتم النقاش، حسب جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)، على أنه من الأفضل التفكير في درجات المباشرية (Directness) واللامباشرية (Indirectness) في أفعال الكلام، والسماح بقابلية تغير تأويلي (مهم).



(انظر، أيضاً، استنتاج في أدناه (Inference)، وتضمين كلامي (Conversa-tional Implicature).

■ استدلال، استنتاج (Inference)

(1) سيرورة استنتاج، أي استدلال، شيء ما أو توضيح ما هو غير منطوق وغير مكتوب. وهو سيرورة معترف بها في لسانيات النص، ونظريةالملائمة (Relevance Theory) وتحليل الخطاب باعتباره عنصراً مهماً في فهم كلام الآخرين، وفي إقامة التماسك النصي.

مثلاً، بالاعتماد على معرفة خلفية أو على سياق وضعي (Context of Situa-tion) يمكننا كمخاطَبين أن نستنتج القوة الإنجازية المناسبة للأقوال التي تبدو سطحياً غير مباشرة، أو التي تظهر أنها لا تحترم المبدأ التعاوني (Co-Operative Principle) للتحاور. فـ : ?Are You Doing Anything This Evening.

لا تستنتج من سياق المكالمة الهاتفية باعتبارها استفهاماً بسيطاً عن المعلومة، ولكن باعتبارها دعوة. (قارن: No? In That Case You Like To/ Please Come With Me? Are You Doing Anything This Evening?) من جانب المتكلم قد تكون الدعوة متضمنة (Implicated).

في بناء وتأويل السرديات (Narratives)، يكون الاستنتاج (Inference) ضرورياً على نحو قاطع. دون افتراض الوقائع، والتفاصيل والمعرفة الثقافية، ستكون الحكاية مملةً في قراءتها بشكل مفرط: كثير من المعلومات مفترضةً على أساس فهمنا لما يحدث في العالم «الحقيقي». (انظر أيضاً ثغرة (Gap)، وعدم تحديد اللاحتمية (Indetermi-nacey) وسكريبت (Script)). وهكذا، نفترض أن البطل أو البطلة يذهبان للنوم، ويتناولان فطورهما وغذاءهما كل يوم، رغم أن هذه الأحداث قد لا يتم وصفها، وما يتم وضعه في الطليعة هو الأحداث الدالة أكثر بالنسبة للحبكة (pplot) أو التصوير (Characterization). يقتضي هذا أيضاً نوعاً آخر من الاستنتاج: تقييم مستمر (وإعادة تقييم) الأحداث من حيث دلالتها المحتملة لموضوع الحكاية (انظر، أيضاً، بيلي كلارك (Billy Clark) (2000)).

تتفاوت النصوص الأدبية وغير الأدبية في درجة الاستنتاج الذي يجب أن يتم: كراسات التعليمات بالنسبة للوحدات المطبخية د. إ. ي (Diy) هي عادة على درجة عالية من الوضوح، بينما الرسائل بين الأصدقاء الحميميين تفترض مقداراً لا بأس



به من المعرفة المشتركة. في التخيل (Fiction) يقود المونولوج الداخلي (Interior Monologue) كأداة لتمثيل سيرورات فكر الشخصية إلى درجة عالية من الاستنتاج من جانب القارئ، وذلك لرؤية الترابطات المنطقية بين الانطباعات العشوائية سطحياً.

(2) مصطلح وضْع مُسْتَنْبَط (Inferred Situation) استعمله جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) لوصف الأداة الشعرية لخلق عالم القصيدة، وضعها الخاص. تثير قصائد توماس هاردي المشهد انطلاقاً من الأبيات الأولى، مثلاً: اللاوعي الذاتي (The Self-Unseeing):

Here Is The Ancient Floor,
Footworn and Hollowed and Thin,
Here Was The Former Door
Where The Dead Feet Walked In ...

■ غير متصرف (Infinitive)

مترسخ جداً في النحو بالنسبة لذلك الجزء من الفعل (Verb) الذي تكون صورته الأساسية كما هي واردة في المعاجم (مثلاً Write، وSpeak، التي ليست متصرفة (Non–Finite)، أي غير موسومة بالنسبة للزمن والصيغة (Mood)... إلخ).

إنها، أيضاً، تلك الصورة للفعل الذي يلي الأفعال المساعدة (Auxiliary Verbs) كما في I Can Come، وYou Must Go. عندما يرد مع أنماط أخرى من الفعل، وعندما يستعمل كجميلة أو مركب تسبقه عادة (To) كما في: I Want <u>To</u> <u>Come</u> و <u>To Be</u> Or Not <u>To Be</u>, That Is The Question.

ما هو مرتبط بقوة هو (To) مع غير المتصرف (Infinitive) بحيث إن كثيراً من الناس وفقاً للتقليد النحوي المعياري (Prescriptive) أو مفاهيم السلامة (Correct- ness) يمجون فصل (Splitting) المركب بظرف، على الأقل في الكتابة. وترد غير المتصرفات المنفصلة (Split Infinitives) بشكل شائع في الكلام دون أن تتم ملاحظتها. والمثال المشهور قد تم تخليده في السلسلة التلفزية المشهورة ستار تريك (Star Trek):

<u>To Boldly</u> Go Where No Man Has Gone Before.



فغير المتصرفات تبدو إيقاعياً أكثر طبيعية من البديل، وتركز الانتباه على الفعل: قارن:

To Boldly Go Where .... (x/x/x).

في مقابل:

To Go Boldly Where .... (x/ / x x).

نجد غير المتصرفات كجميلات بشكل شائع في كراسات التعليمات كأوامر :

How To Succeed in Business Without

To Paint A Water Lily, Really Trying

تعبر غير المتصرفات في العناوين الرئيسية للجريدة عادة عن الزمن المستقبل: (Pm To Visite Usa) المتكافئ المحتمل لـ (Is To). وعلى نحو متزايد يحيل غير المتصرف في الصحافة الشعبية بشكل أقل على الوقائع المحددة، وبشكل مضلل على النميمة: Posh To Leave Becks.

■ معلومة: نظرية معلومة، معالجة معلومة، بنية معلومة، معلوماتية (إخبارية)... إلخ.

(Information: Information Theory, Information Processing, Information Structure, Informativity, etc.)

(1) معلومة (Information) بمعنى تقني مشتقة من نظرية التواصل (Communication Theory)، خصوصاً عمل كلود شانون ووارين ويفر (Claude Shannon and Warren Weaver) (1949) حول أنظمة الإشارات. ما يسمى بنظرية المعلومة (Information Theory) تهتم بفعالية نظام ما في نقل الرسالة (Message)، ويقاس وزن وقيمة المعلومات/ إخبارية (Informatioal Value) بدرجات التنبؤية. بقدر كبر التنبؤية تكون القيمة الإخبارية للإشارة عالية.

بتطبيقها على اللغة البشرية، وبمختلف مكوناتها وأنماط خطابها، يمكننا أن نرى كيف تعمل المعلومة بهذا المعنى. في التهجية، مثلاً، وبافتراض الحرف Q، فإن الاحتمال الإحصائي العالي في كونه قد يتلوه الحرف U في الإنجليزية يعني أن هذا



الحرف الأخير له قيمة إخبارية منخفضة. يتم التنبؤ باللغة الصيغية (Formulaic Language) المرسخة في النماذج التركيبية والرصف اللغوي (Collocations) يتم التنبؤ بها على نحو عال، ولذلك فالأنماط اللغوية التي ترد فيها ستكون منخفضة في قيمتها الإخبارية. تتجه اللغة الأدبية على العكس من ذلك، لتكون عالية في مثل هذه القيمة، باستعاراتها غير المألوفة، وبصياغتها الأخاذة للتعبير.

ومع ذلك، باللجوء إلى الحد المنطقي الأقصى، يتعارض المعنى التقني للمعلومة مع معناها العام، الذي يصف قيمة المضمون الدلالي. وتعد **فينيغَنس وايك** لجايمس جويس المثال الأخير للنص الذي ليس متنبأ به على مستويات صواتية ونحوية ومعجمية، ومن ثم فهو «إخباري» (Informative) بشكل عال. لكن بالمعنى العادي، بالنسبة لمعظم القراء هو نص معقد جداً كي يكون مفهوماً، وبالتالي غير إخباري (Uninformative).

(2) في لسانيات النص، ركزت القيمة الإخبارية على المضمون منها على النظام، وأن مفاهيم معلوماتية (إخبارية) (Informativity) (روبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981)، أو ديناميات المعلومة (Information Dynamics) (نيلز إنكفيست (Nils Enkvist)) (1985) أو معالجة معلومة (Information Processing) (راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al) (1985))... إلخ، قد اهتمت بدرجة اللاتنبؤ وألفة الرسالة بالنسبة للمستمع وبالطريقة التي تقدم بها مثل هذه المعلومة. فمثل هذا القول أو الجملة في خطاب موسع يكشف نماذج مختلفة للعطاء (Givenness): تبسط المعلومة لكنها تكون معروفة سلفا لدى المشاركين، سواء استبدلت في النص المصاحب (Co-Text) أم تم افتراضها من السياق الوضعي (Situational Con-text) والمعلومة الجديدة (New Informaiton): المعلومة سواء التي لا يفترض أن يعرفها المستمع أو تلك لا يتم اعتبارها ذات «أهمية إخبارية» على نحو خاص.

بينما كثير من الجمل ستتضمن كل المعلومات الجديدة، فإن بعضها الآخر يكشف درجات في المعلومة المعطاة أو الجديدة، مع درجة عالية من الإخبارية (In-formativity) التي ترد نحو النهاية، بؤرة الاهتمام، التي تتوافق تطريزياً (Prosodi-cally) مع نواة التنغيم (Nucleus of Intonation) عند النطق بها:



My Conscience Hath a Thousand Several Tongues,
And Every Tongue Brings In Several Tale,
And Every Tale Condemns me For A Villain.

(شكسبير: ريتشارد **iii**، v .iii)

ارتبطت المناقشات في النحو النسقي على الخصوص حول (وحدات) المعلومة على نحو متبادل بالنقاش حول وحدات التنغيم أو مجموعات النغم (Tone)، وبالتالي حول الوسيط الشفوي (انظر هاليداي (Halliday) (2004)). لكن حتى في الكتابة سيبرز تنظيم الجملة بأدوات تركيبية بنية المعلومة (Information Structure): باستعمال البناء للمجهول، مثلاً.

كان هاليداي، أيضاً، متحمساً للتمييز بين نظام المعلومة كما هو موصوف أعلاه بشكل صارم من ما أسماه بتركيز الفكرة (Thematization)، وهو مفهوم مقترض من لسانيي مدرسة براغ الذي يهتم بالفعل أيضاً بالمعلومة. تصف دراسات المنظور الوظيفي للجملة (Functional Sentence Perspective) التي تشمل مفهوم الدينامية التواصلية (Communicative Dynamism) «التطور» الدينامي للكلام بدرجات عطاء (Givenness) وجدة (Newness) المعلومة، وأيضاً وزن والقيمة الدلالية لعناصر الجملة. ومع ذلك، وعلى الرغم من العلاقة الضيقة للفكرة المعطاة (Theme) والخبر (Rheme)/ الجديدين صحيح أن الأهمية النسبية للمعلومة يمكن أن تميز انطلاقاً من الجدة. تطبق تركيز الفكرة (Thematization) على كل الأقوال بالنظر إلى السياق، بينما معالجة المعلومة يجب أن تعمل في سياق الخطاب أو الوضع السالف. يجب أن تكون الجملة الاستهلالية للقصيدة أو لرواية أو حكاية بشكل واضح معلومة «جديدة». ويمكنها أن تُمَحْوَرَ (Thematized) بلغة القيمة الدلالية لعناصرها:

Once Upon A Time There (Thematic) / Were (Transitional) /
Three Little Pigs (Rhematic)

(3) يجب أخذ المفهوم العام للمعلومة كمعرفة جديدة، وكمعرفة يتم تبادلها بين المشاركين في الحدث الكلامي (Speech Event) بعين الاعتبار بشكل مهم. إحدى وظائف اللغة هي تبليغ المعلومة الحقيقية وكثير من (الصيغ اللغوية هي أولاً إخبارية



بهذا المعنى)، لكن اللغة (بما فيها «جسد اللغة») مبلغة أيضاً لمعلومة تعبيرية (Ex-pressive) أو ذاتية (Subjective) حول المشاعر والانفعالات، ومعلومة إشارية (Indexical) للوضع الاجتماعي للمتكلم، سنه، وديانته... إلخ.

تبادل المعلومة في الخطاب الأدبي هو ذو اتجاه واحد فقط : ليست هناك تغذية راجعة أو استجابة من القارئ. ومع ذلك، فإن السيرورة معقدة (كما اعترف بذلك جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)). في الرواية يمكننا أن نميز بين المعلومة التي ينقلها المتكلم، وتلك التي ينقلها السارد أو القارئ الضمني (Implied Read-er)، وهو التوزيع الذي قد لا يكون واضح المعالم. تقود الأجزاء الحيوية الملازمة للمعلومة إلى الإبهام والتشويق. بقدر ما يتم توفير المعلومة في الرواية بقدر ما تبدو محاكية، وبقدر المعلومة المعطاة للشخصية بقدر ما تثار أحاسيسنا، سواء المتعاطفة منها أو الكارهة.

سيتم وصف الأحداث الدالة بدقة كبيرة، رغم أن بعض مجالات الحياة ظلت غير معبر عنها حتى العصر الحديث. وكما في عدد من الأفلام اليوم، الاستهلاك الجنسي يجب باستمرار أن يتم استنتاجه، أي يقرأ داخل الثغرات أو يحذف بين المشاهد. وما إن تُقْرَأ الرواية حتى نسأل أنفسنا لماذا نقرؤها ثانيةً، وأي نوع من «المعلومة» إذن يتم البحث عنها أو تلقيها.

■ قصدية، مغالطة قصدية... إلخ (Intention, Intentionalism, Intentional(ist) Fallacy, etc.)

(1) إن افتراض أن «معنى» عمل ما يشتق أولاً من النص و/ أو من القارئ وليس من مقاصد (خارجة عن) المؤلف: ما اصطلح عليه بالمقاربة المضادة للقصد (Anti-Intentionalist Approach)، في مقابل القصدية (Intentionalism)، هو أمر أساسي لمعظم النقد الأدبي المعاصر.

تم وصف القصدية في المقام الأول وانتقادها كمغالطة (Fallacy) من طرف النقاد الأميركيين في الأربعينات (انظر و. ك. ويمسات (W. K. Wimsatt (ed.)) (1954)). كجزء من رد الفعل العام ضد النقد الانطباعي والذاتي. بالنسبة إليهم، ينتمي النص كحادث مصطنع (Artefact) إلى الجمهور لا إلى المؤلف، وفي كل



الحالات، قصد المؤلف أو هدفه ليس بالضرورة قابلا للاستعمال كأداة للتأويل (إذا مات (ت) مثلاً). أو أن النص النهائي يمكن أن يختلف عن القصد الأصلي للمؤلف. ونتيجة لذلك، يقدم النقد الأدبي تكاثراً محتملاً للتأويلات النصية، ما دام القصد والمعنى لا يلتقيان.

ومع ذلك، يكمن الخطر في أننا نقارب النصوص في فراغ نقدي (ليس هو ما يدافع عنه النقاد الجدد). بعض الكتاب يظهرون في الواقع مقاصدهم كجزء من النص: وهكذا فجون مِلتون يعلن نيته في الأبيات الأولى **للفردوس المفقود** بالإشارة «إلى العصيان الإنساني الأول» (Of Man's First Disobedience). في مثل هذه الحالات يمكن أن يحكم على القصد كجزء من معنى النص، مبني داخل جزء من «قصد» أوسع وأكثر تجريدية وشمولية على الأصح، حيث النص نفسه يخلقه (انظر جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983)، وفولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1978)، أو ما أسمته سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1990) (Intent) (قصد)). في حالات أخرى قد يكتب الكاتب تصديراً مثل وليام وردزوورث في قصائده الغنائية (Lyrical Ballads). من الصعب عدم الأخذ بعين الاعتبار قصد الشاعر هنا، إذا كان المدرك الحسي في النهاية يتناسبمع الممارسة، ونفس الشيء من المحتمل أن يطبق على التعليقات في الرسائل، والسير الذاتية، والمقالات... إلخ.

بالنسبة لبعض أنماط الكتابة من الصعب تجاهل مسألة القصد: فالباروديا مثلاً، والتقليد، يتوقفان في نجاحهما على وعي القارئ بقصد المؤلف النقدي والمدرك للمحاكاة أو التصحيف، مرة أخرى ربما يدرج في الأجناس (Genres) نفسها. (انظر ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon) (1985)).

لقد تم إحياء القضية الكاملة للقصد في الستينات في هيرمينوطيقا (Herme-neutics) الناقد الأميركي (مثلاً) إدوارد هيرش (Edward Hirsch) (1967)، الذي ناقش المعنى الأدبي المبني على ما تم افتراضه أنه معنى المؤلف، مقاوماً التقلبات التاريخية للتأويل. لكنه كان حذراً في عدم مساواته للمعنى التأليفي (Authorial) مع الحالة الذهنية للمؤلف، أو بالأحرى هدف الإبداع.

فإذا كانت مقاصد المؤلف لا يتم النظر إليها على أنها ذات أهمية نقدية أولى،



فمع ذلك لازلنا نفترض أن النص مقصود عن وعي وليس نتاج كتابة آلية أو تلقائية. نفترض أيضاً أنه كتب لهدف خاص، سواء كجزء من الانعكاس الذاتي، وأداة لكسب المال، أم لدعاية سياسية... إلخ. (انظر ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) حول أثر القصدية (Intentionality Effect)).

(2) كون النصوص لها «أهداف» قد تمت البرهنة عليه ربما بسهولة كبيرة في الخطاب غير الأدبي، وقد استعمل كل من روبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981) مصطلح قصدية (Intentionality) كواحد من معاييرهما أو مقاييس النصية (Textuality). التوفر على خطة أو هدف، سواء لوصف تجربة أو للتذمر من عمل رديء، يقود المتكلم أو الكاتب لبناء الحجة بشكل متسق.

(3) تؤدي القصدية دورا بارزا في نظرية فعل الكلام، خصوصاً في عمل ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (1975) وجون سيرل (John Searle) (مثلاً 1989)، وكما في نظرية الملائمة (Relevance Theory). هنا، وبخلاف النقد الأدبي، يرتكز الاهتمام على القصد التواصلي (Communicative Intention) للمتكلم عند أدائه لفعل إنجازي (Illocutionary Act) بنجاح، وإدراك السامع لهذا القصد. لقد تم الاستدلال على أنه من السهل وصف الأفعال انطلاقاً من وجهة نظر المتكلم بدلاً من السامع، مادام هذا الأخير قد يسيء تأويل «المقاصد».

ومع ذلك، تنشأ نفس المشاكل كما في (1): هل بإمكاننا دائماً أن نكون متيقنين أننا نعرف مقاصد المتكلمين؟ فهذه تكون أكثر وضوحاً في حالة الإنجازيات (Per-formatives) الصريحة (I Hereby Pronounce You Man and Wife)، وواضحة ربما في التحاور واحداً – واحداً أو التبادلات البسيطة مثلاً (سؤال جواب)، لكن ليست واضحة، كما أثبت ذلك محللو الخطاب، في الحوار الموسع أو في الخطاب المكتوب، وكذا في الخطاب الأدبي. لفهم أفعال الكلام في النصوص المكتوبة، يكون تأويل المتكلم هو العامل المحدد، ولو كان مبنياً على افتراض إدراك «قصد» المتكلم. فهذا، في النهاية، يمكن أن يكون فقط بناءً نصياً. وهكذا، ففي الكلام أيضاً: يتم إعادة بناء القصد (من طرف المستمع) بدلاً من استرجاعه (بواسطة قراءة الأفكار). (بالنسبة لنقد جاك ديريدا لنظرية فعل الكلام والقصدية، انظر أيضاً جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1983)).



■ داخلي: مونولوج داخلي، حوار داخلي (Interior: Interior Monologue, Interior Dialogue)

(1) تم استعمال مونولوج داخلي أول الأمر في الفرنسية لوصف التقنية في الرواية لتمثيل سيرورات الفكر المباشرة للشخصيات. هناك شك يحيط بمولد المصطلح، لكن بكل تأكيد تم وضعه بشكل بارز من طرف فاليري لاربو الذي طبقه على **أوليس** جايمس جويس في إصداره لسنة (1922). جويس نفسه اعترف بأنه اشتق التقنية (دون اسم) من الرواية الرمزية لإدوارد دوجاردان (Edouard Dujar-din) (1887)، **تم قطف أكاليل الغار** (*Les lauriers sont coupés*)، التي تصف الأحداث في يوم واحد من خلال أعين وأفكار رجل شاب عاشق.

يعد المونولوج الداخلي صورة موسعة لفكر مباشر حر (Free Direct Thought)، يشكل جزءاً مهما من بنية الرواية. يوسم بضمير الشخص الأول، وبتوجيه حاضر في الزمن (Tense) والإشاريات (Deictics)، وبغياب الجميلة الناقلة والعلامات الخطاطية (Graphological) للاقتباس، من تم من أية رموز للسارد. (التركيز) (Focalization) أو وجهة النظر (Point of View) تكون كلها داخلية وذاتية. وبالإضافة إلى ذلك، يمثل الأسلوب (Style) محاولة لاقتراح سيرورات شروعية الفكر، أو تتابع سريع للأفكار، أو تحولات الوضع، وكذلك، الصور غير الفعلية، وذلك باستعمال تركيب (Syntax) تفكيكي، والمجموعات الاسمية كجمل، والاستعارة... إلخ.

لقد استعمل المصطلح في أحيان كثيرة مرادفاً لتيار الوعي (Stream of Con-sciousness) (تقنية) (Technique)، لكن هذا المصطلح قد تم تطبيقه على نحو جيد، وبدرجة التباس أقل في التمثيل العام لسيرورات الفكر في الرواية بواسطة أدوات متنوعة، أو على الجنس الوظيفي الذي تم تطويره في السنوات الأولى للقرن العشرين وارتبط بكتاب مثل جويس وفيرجينيا وولف، حيث التركيز الداخلي هو أكثر طليعية والسارد العالم غير فضولي.

(2) تم استعمال الحوار الداخلي (Interior Dialogue) من طرف جيريمي هاوثورن (Jeremy Hawthorn) (1985) لوصف تقنية روائية قديمة التي تبدو اليوم شكلية ومتكلفة على الأصح (لكن انظر **الرجل العجوز والبحر** (*The Old*



إرنست همنغواي: أي لوصف سيرورات الفكر كحوار بين (*Man and The Sea*) أصوات (Voices) متباينة. (سواء للشخصية، أو مستدعاة في الخيال). توضحيات هاوثورن من جاين إير لشارلوت برونت (Charlotte Bronte) توحي بأن أداة ما هي التي تم استخدامها لإبراز القلق الذهني أو الكرب:

A Kind Fairy, in My Absence, Had Surely Dropped The Required Suggestion on My Pillow ; For as I Lay Down It Came Quietly and Naturally To My Mind : «Those Who Want Situations Advertise, You Must Advertise in The – Shire Herald».

"How? I Know Nothing About Advertising".

Replies Rose Smooth and Prompt Now: "You Must Include The Advertisement and The Money to Pay For It Under A Cover Directed To The Editor of The Herald..."

يمكن للحوار الداخلي (Interior Dialogue) أن يصف جيدا المونولوج (Monologue) كذلك: مفهوم «الصوت الواحد»، في الواقع، قد تم تحديه من طرف مبدأ الحوارية (Dialogical Principle) الباختيني. وهكذا، فليوبولد بلوم في أوليس منهمك باستمرار بالأسئلة والأجوبة مع ذاته. كذلك ليس من السهل دائماً نسبة الأقوال إلى بلوم أو إلى السارد، في غياب تحديد شكلي.

■ تداخل علاقات شخصية بيشخصي: وظيفة بيشخصية، بلاغة بيشخصية (Interpersonal: Interpersonal Function, Interpersonal Rhetoric)

(1) الوظيفة أو المكون البيشخصي هي أحد ميتا وظائف أو مكونات اللغة الثلاثة الكبرى (انظر، أيضاً، مثالي (Ideational) ونصي (Textual))، في النظرية النحوية لميخائيل هاليداي ابتداءً من السبعينات وأيضاً في النظرية الحديثة التي أعيد تقييمها (انظر ج. ر. مارتن و ب. ر. وايت (J. R. Martin and P. R. White) (2003)). وهي تهتم بالعلاقات بين المخاطِب والمخاطَب في وضع خطاب أو حدث كلامي، وهي تناسب، إذن، الوظائف التعبيرية (الموجهة نحو المخاطَب) الجهدية



(Conative) (الموجهة نحو المخاطب) للغة التي وصفها كارل بوهلر (Karl Büh-ler) (1934) ورومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960) مثلاً.

تتضمن الواسمات اللغوية الواضحة للصيغة بيشخصية ضمائر الشخص الأول والثاني I وYou، ومصطلحات مخاطبة، وعناصر إشارية، وأفعال كلام كالاستفهام والأمر (انظر، أيضاً، رولاند كارتر (Roland Carter) (2004).

(2) مصطلح بلاغة بيشخصية (Interpersonal Rhetoric) استعمله جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) كجزء من نظريته للواقعيات وكتوسيع لمبدأ التعاون المتعلق بالتحاور لبول غرايس (Paul Grice) (1975). لقد استدل ليش على أن القواعد الضمنية الأخرى هي جزء من قدرتنا التواصلية (Communica-tive Competence)، وتحديداً تلك المتعلقة بالتهذيب (Politeness)، التي تقتضي التعاطف (Sympathetic) معاً لآخرين والتواضع مع أنفسنا. تعد أفعال الكلام غير المباشر (Indirect Speech Acts) التي تلطف الإهانة أو الفظاظة كما في:

If I Were You, I'd be Careful Where I Put That Cigarette End,

استراتيجيات بلاغية بيشخصية كذلك.

■ تفسير تأويل، تأويل الجالية (Interpretation, Interpretative Com-munity)

(1) التأويل مهم جدا في النقد الأدبي والأسلوبيات، وهي تخصصات اتجهت بشكل عميق نحو دراسة الأعمال الشخصية أو أعمال كتاب خاصين. تمت دراسة نظرية وفلسفة التأويل في هيرمينوطيقا (Hermeneutics) ونظرية التفكيك (De-construction Theory).

«الفهم» (Understanding) تدل في معناها الأصلي: على فهم لغة النص، وفهم معناه وموضوعاته. في الأسلوبيات يكون تأويل اللغة المشتق من تحليل النماذج الصورية والدلالية هو الذي يقود إلى تقييم دلالة نتائج تأويل المعنى الإجمالي للنص. والتأويل في هذا المستوى تقوده قدرتنا باعتبارنا قراءً للأدب، وبمعرفتنا للمواضعات الأدبية كالنوع (Genre) وبمعرفتنا الثقافية.

كل هذا قد يوحي مع ذلك، بأن هناك ببساطة معنى يجب فتحه وتفسيره إذا



كان لدينا المفتاح («كتأويل» الأحلام)، لكن السيرورة أكثر تعقيداً وأكثر دينامية مما نتصور. من جهة يمكن للنص أن يتبرأ أكثر من تأويل بسبب لغته المعقدة أو تعدد تكافؤه وموضوعات (مثلاً، هاملت). ومن جهة أخرى، قد يقال إن القارئ أو المستمع ينتج المعنى كما يفعل المؤلف أو النص. أو بالأحرى، هناك تفاعل مستمر بين النص والقارئ الذي يتصرف (مثالياً) كقيد على درجة الحرية أو الاحتمالية وعدم احتمالية أي تأويل. وبشكل حتمي تلون سيرورة التأويل بالذاتية، وحتى بتغييرات الموضة والذوق من حقبة زمنية إلى أخرى. فكل ظلال المعنى هذه للعرض والإبداعية والذاتية تكون موجودة عندما نتحدث عن «تمثيل» الممثل لدوره على المسرح.

(2) في عمل ستانلي فيش (Stanley Fish) داخل الأسلوبية العاطفية -Affec) tives Stylistics) (1980)، يُنتقص من قيمة الاستجابة الفردية لنص ما لصالح مفهوم المجموعات التأويلية (Interpretive/ Interpretative Communities) التي ينتمي إليها القارئ التي تحدد قراءته(ها). المتكافئ المقابل للقارئ المثالي الذي اقترحه فيش هو القارئ المطلع (Informed Reader) (مطلع بمعنى أن يكون حساساً وذكياً) تحديداً بحكم «العضوية» في جماعة قراء يتقاسمون الرأي والتفكير.

إذا كانت فكرة فيش المتعلقة بالجماعة تبدو فضفاضة ونخبوية أيضاً، فإن هذا يعكس نقطة دالة بخصوص قراءة ومناقشة الأدب اليوم، تحديدا كونها تأخذ مكانها على نحو واسع في المؤسسات الأكاديمية كالمدارس ومعاهد التعليم العالي (خاصةً)، وأن النقد الأدبي كموضوع تتم ممارسته على نحو واسع من طرف الأكاديميين الذين يتحدثون إلى أكاديميين آخرين. بكل تأكيد، على الأسلوبيين كما النقاد أن يكونوا واعين بالجماعة الخاصة التي يُقدم فيها أي تأويل. وبالطبع ليس هناك بالضرورة تقاسم للتفكير والرأي في التأويل حتى داخل هذه «الجماعة» الدكتاتورية بوضوح: هناك أطر نظرية مختلفة تخبر عن تأويل الأدب من التاريخانية الجديدة -New His) toricism) إلى الماركسية (Marxism) وما بعد الحداثة (Postmodernism).

وعلاوة على ذلك، يحرص الأساتذة دائماً على تشجيع استجابة شخصية وفردية للأدب عند الطلبة، لكن فيش كان يتساءل عن المدى الذي لا يكون فيه هذا محددا سلفا: من خلال تجارب (رسمية صارمة) بيداغوجية سابقة، وباكتساب قدرة أدبية (Literary Comptence)، وبمعرفة ثقافية عامة... إلخ.

(انظر، أيضاً، تقييم (Evaluation)).



استفهامي: ضمير استفهام (Interrogative: Interrogative Pronoun)

الاستفهام شائع جداً في النحو (Grammar) للتمييز بين أحد أنماط بنية الجملة الكبرى الأخرى التي هي الخبرية (Declarative) والأمرية (Imperative). إنه النمط المستعمل معياريا في الأسئلة. (انظر أيضاً وجه (Mood)).

هناك نوعان أساسيان من الاستفهام في الإنجليزية:

(I) ما يسمى باستفهام نعم - لا (<Yes/No> Questions) الذي، وكما يوحي بذلك اسمه، يتوقع دائماً جواباً ب «نعم» أو «لا» ويكون فيه قلب (Inver- sion) للفاعل وللفعل المساعد (Auxiliary Verb) لتكوين الاستفهام مع الأفعال المعجمية (Lexical Verbs) يتم استعمال المساعد (Do). مثلاً:

Shall I Compare Thee to A Summer's Day? و Listen, Do You Want To Know a Secret?

(ii) ما يسمى بالاستفهام السببي (Wh-Question) الذي يتكون من ضمائر الاستفهام (Interrogative Pronouns) وصور أخرى (مثلاً: Who وWhich و Where وWhen... إلخ). هنا، أيضاً، رغم أن صور (Wh) هي الفاعل فإن رتبة الكلمة هي تلك التي تكون للجملة الخبرية، هناك قلب للفاعل والفعل المساعد بعد كلمة الاستفهام الأولى:

Who Killed Cock Robin? و Where Have All The Flowers Gone?

من المألوف تمييز أنماط الجملة على هذا النحو من معانيها أو وظائف فعل الكلام (Speech Act). يمكن للجملة الخبرية أن تكون لها قوة إنجازية للاستفهام ببساطة عبر تغيير النموذج التنغيمي (Intonation Pattern) من نزول (عادي) إلى صعود (يتم تمثيله في الكتابة بعلامة الاستفهام):

You Are Getting Bored?

رغم أن الاستفهام يتم التلفظ به على نحو شائع جداً بتنغيم صاعد، فإن نموذج النزول نجده باستمرار، خصوصاً مع صور Wh (Wh-Forms).

الاستفهام ذاته يتم استعماله على نحو شائع بدلاً من الأمر لتحقيق طلب مهذب



ونمط خاص يسمى استفهام (Could You Answer The .(Phone, Please?) بلاغي (Rhetoric Questions Interrogatio) يعد كلاماً من الناحية الدلالية رغم أنه استفهام من الناحية التركيبية:

Where's The Man Could Ease A Heart
Like a Satin Gown?

(دوروثي باركر: **لباس الساتان** (*The Satin Dress*)).

الجمل الاستفهامية، التي تتطلب مخاطباً، شائعة جداً في التفاعل وجهاً لوجه من أنماط أخرى للخطاب (باستثناء أوراق الامتحان وكتب الدعابات). التبادل التخييلي يتحمله قارئ جملة :

Shall I Compare Thee To A Summer's Day?

شكسبير الدرامية أعلاه. ليس مألوفا لدى السارد طرح أسئلة على القراء المفترضين (Implied Readers) رغم أنهم أحيانا تتم مخاطبتهم مباشرةً. (انظر أيضاً: كاتي وايلز (Katie Wales) (2010)).

ملحوظة: كما يكشف عن ذلك مثال كتب الدعاية وأوراق الامتحان، لا نطرح دائماً أسئلة في جهل لجواب مستنبط (قارن أيضاً تبادلات التلميذ والمعلم).

■ **تناص، تناصية، (تداخل ذاتي)، بيذاتية... إلخ. (Intertextuality, Inter-subjectivity, etc.)**

(1) دخل تناص (Intertextuality) الذي أصبح شائعاً اليوم في النظرية الأدبية وفي تحليل الخطاب النقدي وما بعد الاستعمارية (Postcolonialism)... إلخ، أول مرة النقد الفرنسي في أواخر الستينات من طرف جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) (انظر 1969) في مناقشتها ودراستها لأفكار الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين، خصوصاً مبدأ الحوارية لديه. يتم العثور أحياناً على المصطلح المتكافئ عبر تناصية (Transtextuality) وحتى نص فائق (Hypertext) أيضاً، هذا الأخير، الذي تم تجاوزه من طرف التطورات الإلكترونية في مكان آخر (انظر جيرار جينيت (Gérard Genette) (1979)).



وفي معناه الأساسي، يمكن أن يحدد كأقوال/ نصوص في علاقتها مع أقوال/ نصوص أخرى. وهكذا، حتى داخل النص الواحد يمكن أن يكون، على الأصح، «حواراً» مستمراً بين نص معطى ونصوص/ أقوال أخرى توجد خارجه، أدبيةً كانت أو غير أدبية: سواء داخل نفس فترة التأليف، أو في قرون سابقة. لقد استدل باختين وكريستيفا بالفعل على أنه لا يوجد نص «حر» من نصوص أخرى أو أصلي بشكل حقيقي. (انظر أيضاً غراهام ألين (Graham Allen) (2000)).

النوع (Genre) هو إذن مفهوم تناصي: فقصيدة مكتوبة على جنس السونيتة تطابق (جامع نصياً(*) (Architextually) كما يستدل جيرار جينيت) الأعراف التي تنتمي إلى تقليد خاص موروث عن شاعر التي ربما يتم استغلالها من طرف شعراء معاصرين. عندما يكتب شكسبير: My Mistress' Eyes Are Nothing Like The Sun (سونيتة 130)، فإن شخصية أنا (المتكلم) (I – Persona) يقف ضد تصورات (Conceits) السونيتة الاصطلاحية في نوع من الحوار التفاعلي، تصورات التي على معاصريه أيضاً أن يعرفوها. فبالنسبة للقارئ، إذن يعمل التناص كإطار مرجعي هام يساعد في تأويل النص.

في المثال الشكسبيري يعد النص تحولاً نشيطاً لنص آخر، وهي طريقة شائعة حتى يتحقق التناص. ويعد الاقتراض (Borrowing) سيرورة أكثر وضوحا، سواء في صورة مركب في الأداء الشعري (Poetic Diction) (مثلاً، Finny Tribe). وفي اقتباس (Quotation) أو تلميح (Allusion) (كما في قليل من الصدق أمر خطر...) (A Little Sincerity Is Dangerous Thing) لأوسكار وايلد، أو عناوين مثلاً **عالم جديد شجاع** (*Brave New World*) لألدوس هوكسلي(**) (Aldous Hux-ley)، إدماج على سلم واسع (كما في **الأرض اليباب** لـ ت. س. إليوت)، أو نماذج بنيوية (خرافة أو أساطير الخيال العلمي)، أو كل هذه الصيغ (كما في **فينيغنس وايك** لجايمس جويس وقصص حداثية أخرى). يتوقف التقليد ((Imitation) والتقليد السخر والباروديا (Parody) على الاقتراض والتحول معا للأشكال السابقة. فقد

(*) انظر: جيرار جينيث، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمان أيوب (الدارالبيضاء: دار توبقال، 1986) (المترجم).

(**) هو العنوان الأصلي لرواية هوكسلي، وهي اقتباس من مسرحية شكسبير **العاصفة** التي اتخذت عنواناً لكثير من الأعمال (المترجم).



أعاد ج. م. كوتزي (J. M. Coetzee) في فوي (*Foe*) كتابة روبنسون كروزو (*Robinson Crusoe*) لدانيال ديفو كنقد.

التناص هو، أيضاً، سمة للخطاب غير الأدبي (مثلاً الإشهار) وللأشكال غير اللفظية: السينما والموسيقى، مثلاً: بَيْوسطية (Intermediality) النزوع الداخلي (Intermodality)؟ تَرِد عبر الميولية (Cross–Modality) مع النحت والأدب: لصليب روتويل (Ruthwell Cross) الأنجلوساكسوني في دمفريز(*) (Dumfries) اقتباسات من حلم الصليب (Dream of The Rood) منقوش عليه. نحت الأستلوب لماغي هامبلينغ (Maggie Hambling) على شاطئ ألديبيرغ (Aldeburgh) توجد به أبيات شعرية من أوبيرا بريتن (Britten) بيتر غريمز (Peter Grimes)، المبنية ذاتها على قصيدة جورج كراب (George Crabbe). (انظر، أيضاً، ما بعد حداثة (Postmodernism)، ونصية (Textuality)). هناك نوع من التناص (Intertextuality) يرد عندما يتم وضع أجزاء من الخطاب في سياق جديد بواسطة الاقتباس، كما في المقالات الأكاديمية، والمراجعات والصحافة: يعرف أيضاً بالإخراج من السياق (Entextualization) في الأنثروبولوجيات اللغوية (انظر ميخائيل سيلفرشتاين و ج. أوربان (ناشرون) (Michael Silverstein and G. Urban (Eds)) (1966). يمكن النظر إلى سجل المراجع ككل ليكون ميتا نص (Metatext) بلغة جينيت (Genette)(1979): تعليق نقدي صريح على نص آخر.

(2) لقد حاول نورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (1992) توسيع مفهوم باختين في مفهومه استطرادي داخلي (Interdiscursivity): الحالات التي تكون فيها الخطابات برمتها منصهرة، ومدمجة فيما بينها أو متجاورة مع أخرى. ولذلك فخطاب السوق والاقتصاد الآن يصهر خطاب الوعي البيئي لإنتاج تجارة الكربون. (انظر، أيضاً، تقاطع حدود (Border Crossing)).

(3) يحجب التناص في بيذاتية (Intersubjectivity) التي تُسْتَعمل أحياناً كبديل: لكن بيذاتية تهم أساسا العلاقات التي يقيمها النص مع العوالم الواسعة للمعرفة، التي على القارئ، أيضاً، أن يعتمد عليها للتأويل (انظر روجر فولر (Roger Fowler) (1977)). في الثقافات الشفوية، مثلاً، تفترض الملحمة الإنجليزية

(*) مدينة اسكتلندية (المترجم).



القديمة أو القصيدة الغنائية القروسطوية في تأليفها معرفة متقاسمة بين الشاعر والجمهور متضمنة أدوات بلاغية أصلية، كالأداء (Diction) والصيغ (Formulas) والمجموعة المتقاسمة أيضاً من القيم والمعتقدات الاجتماعية.

(4) يستعمل المصطلح، أحياناً، بمعنى مختلف تماماً للإحالة على كل النشاط الذهني الجمعي الذي يرد في الروايات الذي تقوم به جماعة من الناس، والأصدقاء والمنظمات... إلخ. يسمي ألان بالمر (Alan Palmer) (2004) هذا بفكر داخل الذهن (Intermental Thought) أو معرفة قائمة (Situated Cognition).

■ التنغيم (Intonation)

(1) يصف التنغيم في الأصواتيات (Phonetics) النماذج العروضية المميزة أو منحنيات الصعود والنزول في درجة الصوت أو النغم (Tone) في نطق الكلام. نادرا ما نتحدث في مستوى واحد بشكل مستمر: سيكون ذلك رتيبا.

يتركز الاهتمام بشكل عام على التوجه النهائي لحركة درجة الصوت في الكلام، باعتباره الأكثر دلالة من حيث الوظيفة. هناك تقابلات أساسية أربعة (أو نغمات حراكية (Kinetic Tones)) مميزة للإنجليزية: نزول منخفض (Low Fall) ونزول عال (High Fall)، وصعود منخفض (Low Rise)، وصعود عال (High Rise). يستعمل التنغيم بشكل متنوع في الإنجليزية، لكن بشكل نسقي، لتبليغ المعنى الموقفي، والقوة الإنجازية والبنية النحوية وقيمة المعلومة. بقدر ما يكون الصعود والانخفاض «عالياً» تكون درجة الانخراط أو الانفعال كبيرة. الانخفاض العالي النهائي (HF) يسم الشكوكية أو الاندهاش، ولذلك فهو يستعمل في التعجب (What A Lovely Surprise!)، ويشير صعود نازل (HR) إلى عدم اليقين بشكل مهم، ولذلك فهو مميز للاستفهام (Are You Sure You've Got The Date Right?)

وعلى العموم، ينخفض الصوت في نهاية الكلام إذا كان قولا، وقد ينخفض كذلك في حدود الجميلة، لكن صعود منخفض (LR) هو أيضاً شائع خصوصاً عند قراءة الشعر، أو القراءة بصوت مرتفع. هناك أيضاً تنوعات في نماذج التنغيم بين النبر موقعي (تينيسايد Tyneside) وإنجليزية (ولش) الغالية (Welsh English) في



مقابل نطق مقبول ((RP) مثلاً)، بين الأنماط اللغوية (Registers) (خطابة الوعظ، مقابل تعليق سباق الخيل (Horse Racing)، وأساليب التحدث (شكلي في مقابل تحاور غير رسمي مرتجل). الاختلافات المحتملة في نماذج التنغيم بين الجنسين هي أقل دراسة.

لقد طور الأصواتيون عدة منهجيات مختلفة لتحليل التنغيم ونسخه على الصفحة المطبوعة: هناك اختلافات بين الاصطلاحات البريطانية والأميركية وبين البريطانية والبريطانية. الوحدة الدنيا للتحليل تسمى زمرة نغم (Tone Group) أو وحدة نغم (Tone Unit) التي توسم بعدة مقاطع منبورة في مستويات مختلفة من درجة الصوت (أو مفاتيح) وقمة بارزة تسمى نواة (Nucleus)، التي تحمل تقابل درجة الصوت الدال (نزول عال (Hf)، نزول منخفض (Lf)... إلخ). تلتقي نواة، أيضاً، في مستوى المعلومة مع عنصر كلام يتوافر على درجة أعلى للإخبارية (Infor- mativity)، هو البؤرة: لذلك عند قراءة القصيدة الموالية بصوت عال:

What Passing – Bells For Those Who Die As Cattle?
Only The Monstrous Anger of The Guns...

(ويلفرد أوين: ترنيمة إلى الشباب المدان (*Anthem For Doomed Youth*)).

تقليدياً ركزت دراسة التنغيم كثيراً على الجمل أو الجميلات لأنها تتوافق بشكل عام مع زمرات النغم الفردي (والمعنى). ومع ذلك، يثير العمل في تحليل الخطاب الانتباه نحو دور التنغيم كأداة للتماسك، وكأداة للإشارة إلى توزيع المعلومة المعطاة والجديدة بين الأقوال وداخلها على حد سواء. ولذلك فديفيد برازيل (David Brazil) (1975) ميز بين نغمين اثنين أساسيين: مشار إليه (Referring) أو المثار(Invoking) صعود نزول (FR) عندما تكون المعلومة معروفة أو متوقعة، ومُخْبِر (Informing) أو معلن (Pro- claiming) نزول (F) عندما تكون المعلومة جديدة أو أمامية.

رغم أن التنغيم يصعب الإشارة إليه في الكتابة (تزود علامات التعجب والاستفهام ببعض المفاتيح)، فيمكن أن يعاد بناؤه في القراءة الصامتة أو العامة للشعر، مثلاً، وكذلك في الأداء الدرامي، باستعمال المعنى والتركيب كموجهات. سيستعمل الروائيون في الحوار التخييلي علامات (Tags) الكلام مثل:

Her Voice Rising In Anger، وIn a Low Tone of Resentment... إلخ.



(2) تم استعمال التنغيم استعارياً في عمل اللسانيين الروس والنقاد الذين ساروا على نهج ميخائيل باختين في العشرينات والثلاثينات (مثلاً فالنتين فولوشينوف (Val- entin Voloshinov (1973)) الذي صدر أول مرة سنة (1929) وذلك عند مناقشة الطبيعة غير المتجانسة والحوارية لمستوى الخطاب. في الكلام غير المباشر الحر على الخصوص ثم الحوار على أن هناك صوتا مزدوجا (Double Voice) داخل التركيب: الصوت المزدوج للسارد المتعلق بتقييمات الشخصية: «تنغيم» من نوع خاص.

■ غير متعد، لازم (Intransitive)

يصف غير المتعدي في تصنيف الأفعال والجميلات في النحو، بنيات لها فاعل وفعل لكن ليس لها مفعول مباشر (Direct Object). أفعال مثل Come وGo وDie لا تحتاج إلى مفعولات، عكس أفعال مثل (Make وCatch i'll Make The Tea Then) Catch The Train التي تسمى أفعالاً متعديةً (Transitive Verbs).

يمكن لبعض الأفعال أن تعمل في صورة اللزوم والتعدي: قارن Are You Reading ?) و (I'm Reading A New Book) لقد لاحظ ميخائيل هاليداي (Mi- chael Halliday (2004) كيف أنه في كثير من مثل هذه الأفعال هناك علاقة دلالية سببية، يسميها أركاتي (Ergative)، مثلاً The Boat Sailed في مقابل The Boy Sailed The Boat (أركاتي).

البناء فعل - مفعول شائع في الكلام العامي ويتم النظر إليه كمتكافئ للفعل اللازم (Intransitive Verb) في مركبات مثل Have A Bath/ Smoke وTake A Shower/Nap... إلخ، للفعل معنى معجمي ضئيل يشتق بدلاً من ذلك من المفعولات المباشرة باعتبارها أسماء مشتقة من الفعل.

(انظر، أيضاً، تعدية (Transitivity)).

■ ابتكار (Inventio)

يعد ابتكار (Inventio) أو (Invention) واحدا من التقسيمات الكلاسيكية الخمسة للبلاغة التي تهتم «بابتداع» أو اختيار مادة وموضوعات وحجج التأليف (قارن (Invenire) اللاتينية، وجرد (Inventory) الإنجليزية الحديثة (NE)). قد يتم «إبداعه» من طرف الكاتب بالمعنى العصري للكلمة، لكن أصالة الفكرة ضرورية على نحو مطلق. إن ترتيب الحجة مهم جداً، وكتاب أمثال أرسطو وشيشرون يعطون



توجيها حول البنية: بالتعريف، والتقسيم إلى جنس وأنواع، وأسباب ونتائج... إلخ.

■ قَلْب (Inversion)

(1) هو في النحو الحديث قَلْبُ رتبة الكلمة العادية لعناصر الجملة الكبرى، وعلى الخصوص الفاعل (Subject) والفعل (Verb). تم إقرار القلب، أيضاً، في البلاغة المعروف تحت صورة التقديم والتأخير (Figure of Hyperbaton). قلب الفاعل والفعل شائع في الشعر على نحو مفرط، دائماً بعد صدارة المفعول وذلك للتفخيم، مثلاً، من وردزوورث:

Ten Thousand Saw I at a Glance

(I Wandered Lonely as a Cloud)

(تجولت وحيدا كسحابة)

Strange Fits of Passion Have I Known

(لوسي).

كثير من أنواع القلب شائعة، أيضاً، في اللغة غير الشعرية وغير الأدبية: بعد الظروف (شبه) المنفية في الخطاب الشكلي (Scarcely Had I Left The Room ...)، بعد (Here) في مركبات من قبيل (Here Comes The Milkman). شكلية أيضاً هي الجملة التابعة (Subordinate Clause) للتنازل أو الشرط حيث القلب يعوض العطف الأول: Had I Known You Were Ill, I'd Have Come and Seen You (قارن: ... If I'd Known).

عندما تكون هناك ظروف «ثقيلة» يتم تأليف القلب دائماً بشكل مفيد مع التقديم (Fronting) للتركيز على الفاعل (المهم)، مثلاً: On Stage Here Tonight is Comedian Jack Dee.

يرد القلب في الجميلات الناقلة (Reporting) ولعلامة (Tag) بالنسبة لكلام مباشر (Direct Speech) بشكل اعتيادي: مع الجميلة برمتها (مقلوبة) من الموقع الاستهلالي، قارن:

Thomas Said «I»' Ll Show The Other Engines'.

(الكاهن و. أودري: توماس مقطورة الصهريج)



«I’ll Show The Other Engines», Thomas Said.

«I’ll Show The Other Engines», Said Thomas.

(انظر، أيضاً، أسلوب صحفي (Journalese)).

هناك قلب نحوي إجباري للفاعل والفعل المساعد في الجمل الاستفهامية، مثلاً:

Shall We Dance? Do You Come Here Often?

وكذلك استفهام ذيلي (Tag Questions)، مثلاً: It’s Quiet Here, Isn’t It?

(2) استعمل القلب (Inversion) في بلاغة القرن السادس عشر لوصف أداة قلب الحجة على الخصم.

(3) يصف في العروضيات الكلاسيكية استبدال نوع من التفعيلة العروضية (Foot) بآخر. وهكذا، في النموذج اليمبي (Iambic) السائد (X/) قد يوجد نموذج ترويشي مقلوب (/X) (Inverted Trochaic Pattern). وهكذا، في سونيتة 29 لشكسبير التي تصف حالة السارد :

/ x x / x / x x / /

When In Disgrace With Fortune and Men’s Eyes

x / x / x / x x /

I All Alone Beweep My Outcast State

إن استبدال تفعيلة تروشي (Trochaic Foot) في بداية البيت يمكن أن يناسب تحول المزاج:

/ x x / x /

Haply I Think on Thee …

سخرية: سخرية درامية **(Irony: Irony Dramatic)**

(1) صورة تعبيرية (Figure of Speech) أو وجه بلاغي (Trope) مشتقة من (Eironeia) اليونانية عبر اللاتينية، وتعني(التستر) (Dissimulation). المغايرة (Antiphrasis) كي يكون اسماً بلاغياً بديلاً.



توجد سخرية (Irony) عندما تظهر الكلمات المستعملةالتي تناقض بالفعل المعنى المطلوب فعلا في السياق والذي يقصده المتكلم ربما: أقوال مثل -Aren't You Clev) (er! أو (What Lovely Weather!) (عندما يهطل المطر) الموجودة في الكلام لا يجب فهمها حرفياً. تكون السخرية الموجهة ضد شخص آخر في غالب الأحيان تهكمية، تصلح كصورة مهذبة غير مباشرة للنقد. لكن إذا لم يتم إدراك السخرية المقصودة آنئذ تضيع قوتها (ذلك بالضبط ما كنت أريده دائماً). كما تبين الأمثلة أعلاه، فهي دائماً سلبية. التنغيم السلبي و/ أو التعابير الوجهية يمكنها أيضاً أن تسهم. يصعب ضبطها في الوسيط المكتوب مع ذلك، وفي المراسلة بالبريد الإلكتروني. هناك اليوم نقطة سخرية (Sarc Mark) متاحة للحواسيب والهواتف التي تشير إلى (سخرية) مقيتة.

الأمثلة الموسعة للسخرية يمكن مع ذلك أن توجد في الوسيط المكتوب، وفي الروايات، مثلاً. جوناثان وايلد (Jonathan Wild) لهنري فيلدنغ. هنا كلمات الاستحسان والمبالغة تمجد بوضوح الرذيلة باعتبارها فضيلة، وأن السخرية لها وظيفة هجائية وغير ودية. تعد السخرية في الباروديا (المحاكاة الساخرة) والهجاء استرتيجية بلاغية كبرى، وهي تتميز في أحيان كثيرة، أيضاً، بأسلوبها غير المباشر الحر Free). Indirect Speech)

يمكن الاستدلال على أن استعمال الوجوه البلاغية كالسخرية والمبالغة (وأيضاً التلطيف (Litotes)) الذي يشمل ازدواجية للمعنى الذي يخرق مأثورة الحوارية النوعية الخاصة (Conversational Maxim of Quality) لـ هـ. ب. غرايس .H. P) (Grice: نقول الحقيقة عادة لتحقيق فعالية الاتصال.

(2) هنا كنوع خاص من السخرية هو ميزة صدوية (Echoic Mention). إذا قال شخص ما إنه مكتئب، فإن الرد قد يكون هل أنت مكتئب، ماذا عني ؟ You're) (Depressed ? What About Me ? مع نقطة مقلوبة صامتة إذا صح التعبير. (انظر، أيضاً، ديدر ويلسون ودان سبيربر (Deidre Wilson and Dan Sperber) (1992)).

(3) ليست السخرية لفظية فقط، كما توحي بذلك مركبات من قبيل: The Irony of The Situation أو Tragic Irony. هنا يكون التعارض أو التنافر بين ما يبدو أو ما يعتقد أنه حالة أوضاع حقيقية. والسخرية بهذا المعنى تستعمل في حبكات الأفكار الثيمات (Themes) في الأدب، مثلاً في روايات توماس هاردي وهنري جايمس، ومسرحيات مثل **ماكبث** لشكسبير، حيث يثق دونكان (Duncan) في الإقطاعي



الإسكتلندي (Thane) الذي يخطط لقتله، وفي **الملك لير**، حيث يرفض لير البنت التي تتمنى له الخير فعلاً.

من المألوف جداً بالنسبة للقارئ إدراك سخرية المواقف قبل أن تفعل الشخصيات ذلك: وهذا يعرف بالسخرية الدرامية (Dramatic Irony). لكن المنظور المزدوج (للقارئ والشخصية) يطبق بالتساوي على القصة كما على المسرح.

لقد ميّز واين بوث (Wayne Booth) (1974) نوعاً آخر من السخرية الأدبية، أي عندما تكون على حساب السارد أكثر من الشخصية. في روايات مثل فورد مادوكس فورد (Ford Madox Ford) (**الجندي الطيب** (*The Good Soldier*))، مثلاً، القارئ «يقرأ بين السطور» ويرى الأحداث توصف من زاوية مختلفة تماماً عن وجهة نظر السارد الساذج ومن تم غير الجدير بالثقة (Unreliable) (بلغة بوث).

(انظر، أيضاً، ريموند غيبس (Raymond Gibbs) (1994)، وغريغوري كوري (Gregory Currie) (2010)، الفصلين 8 و9).

توافق زمني، أيضاً تماثل زمني، توافق في المدة الزمنية (Isochrony, Also Isochronism)

تم استعمالها في الأصواتية (Phonetics) والعروض (Metrics) ابتداءاً من الخمسينات لوصف الطبيعة المميزة للإيقاع (Rhythm) في الإنجليزية، على الأقل كما يبدو للسمع. يحيل توافق زمني، المشتقة من «متماثل زمنياً» اليونانية، نحو الميل إلى المقاطع المنبورة أو التفعيلات لكي ترد في فواصل متساوية في الكلام والشعر معاً. وهكذا، فكل واحد من أسماء الأعلام ذات أعداد متفاوتة من المقاطع في الكلام الموالي ستأخذ نفس المقدار من الزمن:

x / x x / x /

The (Kensington) (Kenton) (Kent) Road Was Deserted.

متساوي الفواصل، متساوي الأجزاء (Isocolon)

من اليونانية «متساوي الأعضاء»، وهو صورة تعبيرية حيث تكون المركبات أو الجميلات في جملة ما ذات طول متساو ومتوازية في التركيب (Syntax) ومن تم في الإيقاع (Rhythm).



متساوي الفواصل (Isocolon) أداة موسومة ومألوف على نحو خاص في الأسلوب النثري للكتاب المتأثرين بالبلاغة اللاتينية. لقد استعمله صاموئيل جونسون لإقامة الحجة وللتفخيم، مثلًا: رسالته إلى اللورد شيسترفيلد (Lord Chesterfield) (1754):

The Notice Which You Have Been Pleased to Take of My Labours, Had it Been Early, Hat Been Kind; But It Has Been Delayed Till I Am in Different, and Cannot Enjoy it, Till I Am Solitary, and Cannot Impart it, Till Am Known, and Do Not Want It.



J

لهجة فئوية، رطانة (Jargon)

من الصعب تصور أن هذه الكلمة التي تستعمل في أحيان كثيرة بشكل ازدرائي في الكلام العادي، مشتقة من معنى الكلمة الفرنسية القديمة «تغريد الطيور»، وأنها من ثم قد استعملت في **حكاية التاجر** (*Merchant's Tale*) لشوسور لوصف الرجل العجوز، جانيواري (January):

And Ful of Jargon as a Flekked Pye (= Magpie)

لكنه تحول دلالي بسيط من ضجيج الطيور إلى اللغة البشرية الغامضة. ومن ثم إلى نمط أو تنوع اللغة التي يفشل غير المستعملين في فهمه بسبب نوع المفردات المختصة المستعملة التي طالما كانت دلالاتها المشتركة منذ القرن السابع عشر.

مهن مختلفة وتخصصات قد طورت للضرورة اصطلاحاتها لاحتياجاتها الخاصة، من العلم إلى الأسلوبية، وعلم التسويق إلى الإنترنت، يمكن استعمال رطانة بشكل محايد تماماً لوصف كل هذا. ما هو مرفوض دائماً مع ذلك، هو التعامل (أحياناً بشكل عنيد) مع الرطانة للتعتيم، وعلى نحو طنان أو بمجرد نوع من الإسهاب. ومجموعات مثل الحملة الإنجليزية في بريطانيا قد جذبت كثيراً من التعاطف بسبب هجوماتها على لغة الاتفاقيات القانونية، وسياسات وكراسات الخدمة المدنية (Civil Service)... إلخ. تأمل، أيضاً، المحاكاة الساخرة (Parodies)، مثل هذه النسخة المنقحة للترنيمة المقدسة (*Psalm* (23):



The Lord and I are In Shepherd/ Sheep Situation, and I am in A Position of Negative Need. He Prostrates Me in a Green Belt Grazing Area ...

(انظر، أيضاً، لهجة فئوية (Argot)، ولهجة حرفية (Cant)، وخلقة (Habitu-st)، وميتالغة (Metalanguage)، ولهجة سوقية (Slang). انظر، أيضاً، والتر ناش (Walter Nash) (1993)).

■ أسلوب صحفي (Journalese)

رغم أن أسلوب صحفي (Journalese) يمكن أن يستعمل بسهولة كمصطلح وصفي مفيد بالنسبة للسمات اللغوية لأسلوب الصحافة ، فإن استعمال اللاحقة (Suffix-ese) (- Ex) (قارن Johnsonese = أسلوب (متعدد المقاطع) لصاموئيل جونسون، و (Officialese) = (رطانة الصور الرسمية... إلخ)، يقوي دون شك معناها.الازدرائي المألوف في الاستعمال الشائع.

نشأ [المصطلح] في القرن التاسع عشر عندما أصبح للصحافة أسلوب مميز منذ ذلك الحين ولكن بشكل رسمي بالأحرى. لقد تم تخصيص المصطلح اليوم بشكل طبيعي لوصف السمات الأسلوبية المرتبطة بجرائد التابلويد (*Tabloid*) الشعبية، وهي سمات تم استنتاجها بعد الحرب العالمية الثانية أساساً من جريدة التايم الأميركية المؤثرة. جدير بالملاحظة الاستعمال «الثقيل» ما بعد التعديل (Premodification) والبدل (Apposition) في المركبات الاسمية كفواعل (Subjects)، بما أنصفات المتكلم مدرجة في قائمة بشكل متراص (وفقا للسن، والجنس، والمهنة... إلخ). المقترنة في غالب الأحيان بقلب الفاعل والفعل. مثلاً: The Declared Shapely Blonde Divorce, Mother of Three ...

الأسلوب الصحفي (Journalese) صيغي (Formulaic) بشكل لافت: يعتمد على مخزون من الوحدات المعجمية القصيرة لكل الاحتمالات (مثلاً، (Drama)، و(Dash)، و(Bid)، و(Shock)... إلخ)، والتعابير المأثورة (Clichés) والعبارات المتحجرة (مثلاً: The Smile That Says It All و Battling Granny و-Love Nest... إلخ).



K

كُنينغ، مجاز شعري (Kenning)

كُنينغ (Kenning) مصطلح تم اقتراضه إلى النقد الإنجليزي القديم منذ أواخر القرن التاسع عشر من البلاغة النرويجية القديمة (Old Norse Rhetoric) (قارن Kenna Við «To Name After») لوصف الإطناب الشعري (Poetic Periphra-sis) أو المركب الاستعاري الوصفي (Descriptive Metaphorical Compound)، في الأداء الشعري للغة الإنجليزية القديمة.

وهكذا، فـ Hilde-Noedre («Battle-Adder») هو رمح (Spear)، و(«Head–Gem») (Heafod–Gemma)، عَيْنٌ، و («Whale– (Hwoel–Rad) Road») بحر. حالما يتم توليدها، فإن هذه الكُنينغات (Kennings) تصبح جزءاً من المخزون المشترك للأداء الشعري للإنجليزية القديمة، يعتمد عليها عند الحاجة من طرف شعراء مدنيين أو متدينين، وتكون حية ومفيدة عروضياً (Metrically) في صورة بيت شعري جناسي (Alliterative Verse).

تمثل الكونينغات (Kennings) نحو 20 في المئة من المركبات (Compounds) فيبيولف (Beowulf)، ومع ذلك فهي في الإنجليزية القديمة غير مدركة بشكل متقن كالتي نجدها في شعر النرويجية القديمة (ON)، مثلاً: الشعر نفسه تم وصفه كـ "The Sea of Odin's Breast» (بحر من ثدي أودين(*)).

(*) أودين (Odin) رب الأرباب في الميثولوجيا الجرمانية (المترجم).

النوع المبسط لكنينغز (Kenning) (Kent Heiti في النرويجية القديمة) في شعر اللغة الإنجليزية القديمة يحدد المرجع (Referent) بشيء هو ذاته في الواقع (It Actually Is)، مثلاً: قارب كـ «Wave-Floater» أو أيل (Deer) كـ «Heath-Stepper». فهذه ليست مختلفة عن إطناب (Periphrases) شعر القرن الثامن عشر، مثلاً: (Scaly Tribe) (Fish) و (Feathered Choirs) (Birds).

■ **مفتاح: مصطلح مفتاح، كلمة مفتاح..... إلخ. (Key: Key Terme, Key Word, Keying, etc.)**

(1) يرد مفتاح (Key) في النقد الأدبي فيصف لغوي أو مركبات قريبة من معناه في الكلام العادي «لرئيس» (Chief). قبل مجيء المتن المخزن إلكترونياً بزمن طويل، عَنْوَن ريموند وليامز (Raymond Williams) (1976) مسرده (Glossary) المؤثر للمفردات المركبة المهمة في الثقافة الحديثة والمجتمع بكلمات مفاتيح (Key Words)، وهو مركب تم استعماله، أيضاً، لوصف الكلمات المهيمنة المستعملة في عصور شعرية خاصة، مثلاً العصر الأوغوسيني (انظر جيفري تيلوتسن (Geof- frey Tillotson) (1961)). أي تخصص، سواء كان سوسيولوجياً أو أنتروبولوجياً يتوفر على مصطلحاته المفاتيح (Key Terms) الخاصة به التي تعكس إيديولوجيته أو مجموعة اعتقاداته. **فمعجم الأسلوبيات** هذا يعد خزاناً للمصطلحات المفاتيح. (انظر، أيضاً، طوني بينيت وآخرون (Tony Bennett et al (eds.) (2005))، وألان دوران (Alan Durant) (2006)).

(2) بالموازاة مع استعارة مفتاح ورمز مفتاح، يصف المركب، أيضاً، الكلمات في النصوص الأدبية ويميز الأدبية الدالة بالنسبة للفكرة (Theme): يعرف، أيضاً، بواسمات الأسلوب (Style Markers) في الستينات. معظم مقالات المجلة يتم تصديرها بلائحة من الكلمات المفاتيح لأهداف تلخيصية، والتي يتم اعتبارها على أنها ممثلة لتيمات ومضمون النص.

(3) لقد أدى ظهور اللسانيات/ الأسلوبيات (إلى تسهيل) البحث وإيجاد الكلمات المفاتيح أو مجموعة كلمات مفاتيح إلكترونية في أي نص أو عمل: أي تلك التي تكون دالة إحصائيا بلغة التردد أو لا تردد عند مقارنتها بالمتن المرجع لنصوص أخرى. لقد طور مايك سكوت (Mike Scott) في أدوات وورد سميث (Word-



(Tools smith (1999) الخاصة به. سهولة في إنجاز ذلك. يبين تطابق الكلمة المفتاح في السياق (Kwic) (Key–Word –In–Context) خط السياق لكل كلمة مفتاح ممركزة، ولذلك فالمصفوفات النحوية (Collocations) ونماذج الاستعمال (Usage)... إلخ، يمكن رؤيتها بسهولة. (انظر مايك سكوت وس. تريبل (Mike Scott and C.tribble) (2006)، وأيضاً جيفري ليش (Geoffrey Leech) (2008) الفصل 11 حول الخاصية المفتاحية (Keyness)(*)).

(4) من الناحية التقنية، يحيل جناس مفتاح (Key Alliteration) في عَرُوض الإنجليزية القديمة على الكلمة المنبورة الأولى في العجز (B – Verse) للبيت الشعري الذي يحدد النموذج الجناسي للبيت الشعري برمته المعروف أيضاً ب (Head-Stave) (Hauptstave الألمانية).

(5) بعض معاني مفتاح (Key) توحي بالترابطات الموسيقية. في الإثنوغرافيا، مثلاً، كان مفتاح يحيل على نغم (Tone) أو الكيفية التي ينجز بها الحدث الكلامي (Speech Event) (انظر ديل هيمز (Dell Hymes) (1974)، مثلاً، (Solemn) مهيب، وجَذِلٌ (Light-Hearted)، ومضايقة (Teasing). مصلحة الجنائزية هي عادة مهيب (Solemn)، ومقابلة تكون جادة، وليست مهيبة بالضرورة. فالمفتاح قد لا تتم الإشارة إليه فقط في اختيار اللغة، لكن أيضاً، في الإيماءات والتعابير الوجهية (الابتسام والتجهم والغمز... إلخ).

(6) كان استعمال مفتاح في الستينات شائعاً للإحالة على أسلوب الخطاب وفق درجة الشكلية (Formality)، حسب مارتن جوس (Martin Joos) (1962). لقد ميز خمسة مفاتيح، مرتبة من المجمد (Frozen) أو الخطابي (Oratorical) إلى نهاية السلم الأكثر شكلية، من الحميمي (Intimate) إلى النهاية اللارسمية الأقصى. والأوسط، المفتاح غير الموسوم الذي يستعمل في التبادلات اليومية المهذبة مع المعارف... إلخ، هو الاستشاري (Consultative). المفاتيح الأخرى هي الشكلي (Formal) أو التداول (Deliberate) والعرضي (Casual).

(*) تم استعمال الخاصية المفتاحية (keyness) في اللسانيات لوصف خاصية الكلمة أو المركب الذي يكون «مفتاحاً» في سياقه. وتعد الخاصية المفتاحية سمة نصية وليست لغوية. ولذلك، فإن الكلمة تتوافر على خاصية مفتاحية في سياق نصي ما وقد لا تتوافر على هذه الخاصية في سياق آخر (المترجم).



(7) تمت إشاعة مصطلح مفتاح في تحليل الخطاب كنتيجة لعمل ديفيد برازيل (David Brazil) (1975) على الخصوص، الذي تناوله انطلاقاً من اللساني الأصواتي لبداية القرن الثامن عشر هنري سويت (Henry Sweet) بمعنى طبقة الصوت التنغيمية (Intonation Pitch).

باهتمامه بوظيفة التنغيم بين الأقوال في الخطاب، اقترح برازيل أن هناك ثلاثة تقابلات لمستوى درجة الصوت الدالة بين مجموعات النغم (Tone Groups) تعمل بشكل متناسب مع بعضها بعضا. استعمال مفتاح عال (High Key) يشير نموذجيا إلى «تقابلي» أو أداة تفاعلية أو علاقات، ويستعمل، أيضاً، في أحيان كثيرة للاستنباط. المفتاح المنخفض (Low Key) يستعمل على نحو نموذجي للإشارة إلى أن المتكلم ليس لديه ما يقوله، ويشير مفتاح أوسط (Mid Key) إلى أن هناك المزيد مما قد يأتي.

يتعالق مفتاح، أيضاً، مع إخبارية (Informativity): العناصر ذات إخبارية عالية التي تظهر عادة في نهاية الكلام، تتوافر في غالب الأحيان على مفتاح عال، بينما العناصر ذات إخبارية منخفضة، التي نجدها في البداية، لها مفتاح منخفض.

وبشكل عام، قد نلاحظ، أيضاً، أنه في الخطابة سلم «نازل» من العالي إلى المنخفض يتم سماعه دائماً، بينما في التعليق الرياضي (مثلاً، سباق الخيل (Horse Racing) مفتاح عال متماسك يقوي الإثارة العاطفية للمعلق من البداية إلى النهاية.

(8) مصطلح مفتاح (Key) تم استعماله، أيضاً، بشكل ملتبس إلى حد ما في وصف التنغيم من طرف ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (مثلاً 2004)، لكن بمعنى مختلف. بالنسبة إليه المفتاح يقرن انتقاء النغمات (الحركية) بنظام الصيغة (Mood). وهكذا، فالجملة الخبرية الملفوظة بصعود أو انخفاض أو انخفاض صعود النغم قد يتفاوت في المواقف المنقولة: تحفظ، وتناقض، وتوليد... إلخ.

(9) ارتبط (Keying) على نحو خاص بعمل السوسيولوجي إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1974) حول تحليل الإطار (Frame). كثير من سلوكنا العادي يتم تنظيمه في أطر متفق عليها، وأنه جزء من قدرتنا التواصلية والاجتماعية أننا نعرف كيف نتعامل مع الأنشطة المختلفة للاجتماعات والمقابلات، وطلب وجبة الطعام في المطاعم... إلخ. هناك أيضاً أطر ثانوية أو تفسيرية تقتضي تحولا لصيغة من «الحقيقي» إلى «المفتوح»: أنشطة كالاحتفالية والاحتجاجية، والألعاب واحتراف التمثيل.



يمكن أن ينظر إلى الأدب نفسه باعتباره إطاراً ثانوياً موسوم شكلياً باصطلاحات خاصة مثل عناوين الفصل والخاتمة... إلخ.

■ لغة مشتركة، كَوْنَزة (Koiné, Koineization)

لغة مشتركة (Koiné) مشتقة من معنى (Dialektos) (Koiné) اليونانية، التي تعني «لغة مشتركة»، وتم تطبيقها في الأصل على اللغة الأدبية العامة لليونانيين القدماء إلى العصر البيزنطي. المصطلح يوجد أحياناً كمتكافىء للغة/ لهجة معيار: تنوع (Variety) يستعمل كلغة مشتركة (Common Language) أو (Lingua Franca) **(لغة مشتركة) بين المتكلمين من بيئات وخلفيات مختلفة، مع محليات** موسومة تمت تسويتها كنتيجة لـ كونزة (Koineization). مثل هذه اللهجات التي تم تطويرها في شمال أميركا وأستراليا، مثلاً، كنتيجة للاستعمار.

يمكن للمصطلح، أيضاً، أن يطبق على اللهجة المكتوبة التي تصلح كوسيط مشترك للأدب: مثلاً، السكسونية الغربية (West Saxon) بالنسبة للأدب الإنجليزي القديم، واللهجة الككسطونية (Caxton' Dialect) لنصوصه المطبوعة في القرن الخامس عشر.




مكتبة
الفكر الجديد

L

لسان (Langue)

أحد زوج المصطلحات المذكور على نحو شائع في اللسانيات (انظر، أيضاً، كلام (Parole)) وقد أدخله فرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure) (1916)، وقد تم تركه دائماً دون ترجمة لأنه ليس له مقابل مباشر في الإنجليزية.

يحيل لسان (La) Langue)) على أحد معاني لغة (Language)، أي، نظام التواصل الذي تنتجه المجموعة اللغوية (Speech Community)، وهو يتميز إذن عن لغة (Language) كقدرة عامة تملكها الكائنات البشرية (Le Langage) واللغة (Language) كسلوك لفظي خاص للأفراد في الحديث والكتابة (الكلام -La Pa .(role)

بالنسبة لسوسور وأجيال من اللسانيين بعده ، كان تحليل وإشفار نظام اللغة الضمني للاستعمال الفعلي هو الهدف الأساسي في اللسانيات والنحو، وتفريعه الثنائي بين لسان (Langue) وكلام (Parole) تمت تقويته بتمييز تشومسكي (Chomsky) (1965) بين القدرة (Competence) والإنجاز (Performance)، الذي ليس مع ذلك، متماثلاً.

لكن ليس من السهل تحديد أصل «نظام» اللغة، وكيف، ولا من اليسير دائماً تمييزها من كلام (Parole). يبدو أننا جميعاً نلج لسان (Langue)، لكن من المحتمل



أنه مكتسب أولاً من اتصالنا بالاستعمال الفعلي (كلام) (Parole) في توافق مع قدرتنا للغة (Langage) التي تكون في طور البناء. لغويون أمثال رومان جاكوبسون وميخائيل باختين (لا) يفضلون تعارض أو ثنائية هنا، لكن علاقة جدلية. هناك خطر أيضاً في النظر إلى اللغة بشكل مثالي، كأن يكون لها شكل «خالص» (لسان) (Langue) الذي يتعكر «يلوث» عندما يتحول إلى كلام (Parole) (انظر أيضاً روي هاريس (Roy Harris) (1995)).

تعكس توجهات بعض التخصصات (السوسيولسانيات مثلاً) اهتماماً بمظاهر اللغة التي كان عليها بشكل مبكر أن تصنف (Parole) (مثلاً أفعال كلام ملموسة وخطاب)، لكن التي تعكس فعلاً مظهراً آخر لنسق اللغة لم يتم استغلالها حتى الآن. الأسلوبيون، أيضاً، كالشكلانيين قبلهم قد استدلوا على أن الأعمال الأدبية لا تحتاج بالضرورة إلى أن يتم اعتبارها ككلام (Parole)، لكن كنوع لنظام اللغة، لسان (Langue) قائمة بذاتها. (انظر هنري ويدووسون (Henry Widdowson) 1983).

■ لهجة (Lect)

تستعمل لهجة (Lect) المشتقة من نموذج الكلمات المترسخة مثل لهجة (Dia-lect) ولهجة فردية (Idiolect) في السوسيولسانيات كمصطلح عام متكافئ لتنوع اللغة لأي مجموعة كلمات ذات هوية سياقية أو وظيفية محددة. ولذلك، هناك لهجات نوع (Genderlects) ممكنة تميز كلام الذكر والأنثى، ولهجات إثنية (Ethnolects) بالنسبة لتنوعات داخل الجالية من المجموعات الإثنية. (انظر، أيضاً، لهجات اجتماعية (Sociolects)). اقترحت سيلفيا آدمسون (Sylvia Adamson) (1998b) مصطلحا مفيدا هو لهجة زمنية (Chronolect) بالنسبة لتنوع مميز في الزمن، مقسمة الناس بلغة التغير اللغوي (Language Change). ولذلك، يمكننا أن نتحدث عن لهجة زمنية لأواخر القرن السادس عشر، وثيقة الصلة بفهم شكسبير.

لهجة (Lect) مترسخة جدا في العمل على اللغات الهجينة (Creole Lan-guages)، مثلاً مفهوم ديريك بيكيرتون في السبعينات لمتصل (Continuum) لهجات (Lects) المرتبة من كريول واسعة كأساس لهجي (Basilect) والمعيار المحلي كلهجة وسطى (Acrolect).



■ دراسة مفردات المعجم، تحليل مفردات، معجمي، وحدة معجمية، مجموعة معجمية، معنى معجمي، معجم، مَعْجَمة المفردات، المفردة... إلخ.

(Lexicology, Lexis, Lexical: LexicaL Item, Lexical Set, Lexical Meaning, Lexicon, Lexicalization, Lexeme, etc.)

(1) أنتجت معجمية (Lexis) اليونانية التي تعنى «كلمة» (Word) عدداً من المشتقات في دراسة المفردات الحديثة (أو معجميات (Lexicology)). تم استعمال الكلمة تحليل المفردة (Lexis) بشكل عام باعتبارها مصطلحاً تقنياً لمفردات (Voca- bulary) أو أداء (Diction).

يقترن تحليل مفردة (Lexis) في أوصاف اللغة، أحيانا بالنحو (Grammar) كمكون للغة يتضمن مستوى الشكل (Form). فميخائيل هاليداي (Michael Hal- liday) (2004 مثلاً) يؤلف بينهما معا في مصطلح واحد هو نحو معجمي (Lexico- grammar). تحليل المفردة المعجمية هي الأداة الأكثر أهمية التي نملكها للتعبير أو لإشفار أفكارنا وتجربتنا (انظر أيضاً مَعْجَمة (Lexicalization) (في أدناه).

مازال المصطلح مستعملاً في التحليلات الأسلوبية للنصوص الأدبية وغير الأدبية. ترتبط حقول مختلفة للمفردات فيما بينها، مثلاً، مع أنماط لغوية مختلفة: رطانة الإصطلاح القانوني للعقود، والكلمات التي يتعامل بها في الطعام ومنهجيات الإعداد في الصيغ الطهوية لفن الطبخ. تتفاوت الانماط اللغوية في درجة الكثافة المعجمية (Lexical Density): مثلاً، النثر العلمي في مقابل التحاور العادي. المرصوفات اللغوية المألوفة هي سمة قابلة للتعرف عليها في الانماط اللغوية المختلفة، مثلاً، (Desirable Residence) (سمسار الأراضي) (Estate Agents)، و (Mercy Dash) (صحافة شعبية) (Popular Press). الكلمات التي لها مدى رصفي لغوي مشابه وترد في سياقات مشابهة، يقال إنها تنتمي إلى نفس المجموعة المعجمية (Lexical Set). تقدم أيام الأسبوع مثالاً واضحاً وبسيطاً. في شعر جيرار مانلي هوبكنز المجموعات المعجمية المميزة هي كلمات لها علاقة بالدين والطبيعة وتعكس موضوعاتها الكبرى.

(2) تستخلص الوحدات المعجمية (Lexical Items) من مخزون الكلمات المتمية للغة ككل: المعجم (Lexicon). هذه الكلمة كانت تعني في اليونانية



«قاموس» (Dictionary) الذي مازالت أحد معانيه في الإنجليزية اليوم، خصوصاً بالإحالة على لغات غريبة (Exotic) كالعبرية والعربية واليونانية نفسها. المعجم أو القاموس أداة يدوية لفهرسة المفردات للإحالة تحت كياناته المعجمية (Lexical Entries).

يمكننا، أيضاً، أن نتحدث عن معجمِ فَرْدٍ معين، أي مخزون الكلمات الشخصي لمتكم اللغة. مادام من المستحيل معرفة كل كلمة في اللغة (لا أحد يعلم كم عدد آلاف الكلمات التي توجد في اللغة الإنجليزية اليوم)، معجم فرد معين هو بالضرورة أصغر من معجم اللغة. الناس يفهمون كلمات كثيرة أكثر مما يستعملون في الواقع (أي أن مفرداتهم الساكنة أكبر من مفرداتهم النشيطة). ويمكننا أن نقدر مفردات شكسبير وجون مِلتون فقط بشكل تقريبي من كلمات أعمالهم (15,000 مقابل 7,000 – 8,000).

وعلاوة على ذلك، نتعلم كلماتٍ جديدةٍ باستمرار، وننسى أخرى، وكما أن الكلمات الجديدة بتنوع السيرورات المعجمية مثلاً التأليف (Compounding) والاشتقاق (Derivation) والاقتراض (Borrowing) تتم إضافتها لمخزون الكلمة، والكلمات الأخرى تهجر، ويتم تعويضها (مثلاً كثير من مفردات الإنجليزية القديمة بعد الغزو النورماندي). فالمعجم إذن غير محدد، بينما النحو والصواتة (Phonology) تقدم أنساقاً مغلقةً. إن سيرورة إيجاد الكلمات لمفاهيم جديدة معروفة على نحو شائع بالمُعْجَمة (Lexicalization) (انظر، أيضاً، مَعْجَمَة مفرطة (Over-Lexicalization)، ومعجمة ناقصة (Under-Lexicalization).

ملحوظة: بعض المعجماتيين (Lexicologists) مثل لوري بوور (Laurie Bauer) (1983) مع ذلك، قد استعملوا هذا المصطلح حتى بمعنى مناقض لتحجر (Fossilization) أو تحجير (Petrification): مثلاً بالنسبة لكلمات من قبيل (Warm – Th) الذي تم تكوينها بنموذج اشتقاقي غير منتج في الإنجليزية المعاصرة.

المعنيان الاثنان لمعجم (Lexicon) كـ «سجل» للكلمات وكجزء من قدرة الفرد كمستعمل للغة يردان معاً في استعمال تشومسكي (Chomsky) (1965) للمصطلح لوصف سمة نحوه التوليدي. المعجم هنا مكون فرعي «للأساس» (Base) أو البنية العميقة (Deep Structure) لنموذجه، ويزود بمعلومة حول الوحدات بلغة السمات الدلالية والمقولات التركيبية.

(3) المعجمياتيون ولسانيون آخرون يستعملون على نحو شائع مصطلح وحدة



معجمية (Lexical Item)، أو المفردة المعجمية (Lexeme) بدل «كلمة» ببساطة. وهذا لأن الكلمات من وجهة نظر معجمية، يمكن أن تكون لها صور مختلفة، لكن يعتقد أنها «نفس الكلمة» ويجب ذكرها في المعجم. فـ Laugh و Laughed، وLaughing، كلها صور للمعجمية (Laugh). هناك أيضاً إمكان للوحدة المعجمية أن تتضمن أكثر من كلمة واحدة، مثلاً، الأفعال المركبة (Make Up) ولسان مجموعة (Pins and need-les) (Idioms). مفهوم حزمة معجمية (Lexical Bundle) يعد مفهوماً متصلاً بشكل فضفاض (دوغلاس بيبر وآخرون (1999)، الفصل 13 (Douglas Biber et al.)) للإحالة على تأليفات الكلمات (من 3 إلى 6) والتي ترد مرة ثانية في أي نمط لغوي معطى، مثلاً I Don't Khnow في التحاور ، و (On The Other Hand) في النثر الأكاديمي.

(4) يتم إقامة تمييز أحياناً بين معجميات تتوافر على معنى معجمي (Lexical Meaning)، وأخرى لها معنى نحوي (Grammatical Meaning)، ما يسمى بكلمات تامة (Full Words) أو ذات محتوى، من جهة أولى، وكلمات وظيفة الشكل أو فارغة (Empty Words) من جهة ثانية. الكلمات ذات معنى معجمي (الأسماء والأفعال والصفات) هي التصنيف الأكبر إلى حد بعيد، وتحيل على موضوعات وتجارب في العالم. والكلمات الوظيفية (القارنات (Conjunctions)، حروف الجر (Preposi-tions... إلخ)، وهي طبقة مغلقة (Closed Class)، تشير إلى العلاقات النحوية. ومع ذلك بعض الكلمات «التامة» قد أضاعت معناها المعجمي عبر الزمن في بعض السياقات: ما يعرف بإزالة المعْجَمة (De-Lexicalization)، أو التقعيد (Gramma-ticalization): مثلاً، Gonna (+ Infinitive) Going To. للإشارة إلى الاستقبالية (Futurity) «I'm Gonna Wash That Man Right Out of My Hair»، (انظر بول هوبر وإليزابيث كلوس تروغوت (Paul Hopper and Elizabeth Closs Traugott) (2003)).

عتبة الشعور (Liminality)

من المعنى اللاتيني «Threshold» (عتبة)، ظهر مصطلح عتبة الشعور (Limi-nal (Ity))، أولاً، في الأنثروبولوجيا لوصف المراحل الهامشية أو الانتقالية في طقوس المرور مثل المراهقة أو الخطوبة في بعض الثقافات (انظر فيكتور تورنر (Victor Tur-ner) (1967). لقد تناغم مع النظرية ما بعد الاستعمارية الكولونيالية، من خلال



اهتمامه بالهامشي وبدراسات التغيير الشفري، حيث المتكلمون ينتقلون بين مناطق المرجع المختلفة.

خارج حالة «في البينية» يمكن أن تأتي الإبداعية. وهكذا مثلاً، بالنسبة لطفل الطبقة العاملة الشمالي طوني هاريسون (Tony Harrison) كان الذهاب إلى المدرسة الثانوية «طقس مروره»، مجبراً تقسيماً لغوياً بين لهجة ليدز (Leeds) التي يملك ولغة التعلم. لكن «في البينية» القروي والعاصمي الفكري يشكل جزءاً من شعره. (انظر مثلاً [UZ] Them and). (انظر، أيضاً، كاتي وايلز (Katie Wales) (2008) حول عتبة الشعور (Liminality) ، وريتشارد هوغارت (Richard Hoggart) وميلفن براغ ((Melvyn Bragg).

■ لغة مشتركة، لغة شمولية **(Lingua Franca)**

كانت لغة مشتركة (Lingua Franca) المشتقة من لسان مشترك (Frankish Tongue) الإيطالية تصف في الأصل لغة التجارة التي تم تطويرها في مناطق البحر الأبيض المتوسط في العصور الوسطى بين الناس الذين لا يفهمون لغة بعضهم البعض. واليوم يتم استعمال المركب بشكل عام بالنسبة لأية لغة تصلح كلغة «مساعدة» على التواصل بين المجموعات ليس فقط لأغراض التجارة (مثل التيتانو (Titano) في شمال غرب الأمازون)، ولكن لأهداف سياسية. كانت اللاتينية فيما مضى لغة مشتركة (Lin- gua Franca) للثقافة لأوروبا الغربية خلال العصور الوسطى، وعصر النهضة وما بعده. واللغة الإنجليزية هي اللغة الأولى في العالم اليوم بالنسبة للتواصل الدولي.

(انظر، أيضاً، لغة مشتركة (Koiné)، وبيدجين (Pidgin)).

■ حرفي: ترجمة حرفية، معنى حرفي **(Literal: Literal Translation, Literal Meaning)**

(1) تعد ترجمة حرفية (Literal Translation) المشتقة في الأصل من اللاتينية (Let- ter) «Litera»)، وهي التي تتبع النص الأصلي «بالحرف» ، أي ترجمة كلمة - كلمة.

(2) ورد حَرْفي ليتم تطبيقه على قراءة أو تأويل أي نص (نصوص دينية على وجه الخصوص)، حيث يتم تناول الكلمات في معناها الاعتباري وليس في مستوى مجازي، مثلاً.

(3) يتقابل حرفي على نحو أكثر شيوعاً مع مجازي (Figurative) أو استعاري



(Metaphorical)، ويُحيل على أية كلمة تستعمل بمعناها التصوري الأساسي (أثالي في غالب الأحيان).

في التبادل اليومي، توقعنا المألوف هو أن المعاني الحرفية (Literal Meanings) تعد هي المعيار (Norm): نبحث فقط عن تأويل غير حرفي للكلام إذا لم نستطع بطريقة أخرى إقامة معنى له. وحتى الاستعمالات المصطلحاتية تطرح مشكلاً للمتكلمين الأجانب الذين قد «يراهنون على الحصان الخطأ» في استنباط معنى المركب.

في اللغة الأدبية، مع ذلك، يتم عكس توقعاتنا: نبحث عن المعاني المجازية أو الرمزية أو الرنين المحوري (Thematic) في الاستعمال الحرفي الظاهر. الاختلاف إذن بين الحرفي والمجازي لا يصبح حقيقة لغوية موضوعية بقدر ما يصبح حقيقة واقعية. توجد الكلمات بشكل عام بمعانيها الاستعارية في نمط لغوي «واقعي» ظاهري للخطاب العلمي. (مثلاً (Black Hole) في الاصطلاح الفلكي): هنا المعنى المجازي يفيد كمعناه الأساسي لمعْجَمة (Lexicalize) مفهوم يحتاج إلى أن يسمى.

في عمل التفكيكيين مثل جاك ديريدا (Jacques Derrida) وبول دومان مسألة العلاقة بين المعنى الحرفي والاستعاري تتم إثارتها باستمرار. وهكذا، وإلى عهد قريب جدا في اللسانيات/ الشعريات المعرفية (Cognitive Linguistics/Poetics)، حيث تم الاستدلال على أن اللغة البشرية والذهن ليست حرفية بشكل مكتسب، وفي نظرية الملائمة (Relevance Theory) حيث الاختلاف بين الحرفية والمجازية يمكن اعتبارها كموضوع للدرجة (انظر، أيضاً، أندرو غواتلي (Andrew Goatly) (1997)).

■ قدرة أدبية (Literary Competence)

(انظر قدرة (Competence)).

■ نقد أدبي (Literary Criticism)

برز النقد الأدبي الذي مازال مؤثراً في الدراسات الأدبية للجامعات البريطانية اليوم، في نهاية القرن التاسع عشر وأصبح مرسخا بشكل عام في العشرينات والثلاثينات مع صعود الدراسات الإنجليزية وأفول الدراسات الكلاسيكية. (انظر تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996)).

لقد توحد علماء كامبريدج ف. ر. ليفيس و إ. أ. ريتشاردز في الثلاثينات على



الخصوص لصياغة أهداف ومنهجيات النقد الأدبي، وفي المقام الأول التركيز على التأويل النقدي لمعيار النصوص الجديرة بالاهتمام. من شوسور وما بعده. لقد كانت أخلاقياتهم إنسانية بشكل سائد: اهتموا بالقيمة الأخلاقية والروحية للأعمال الأدبية وقيمتها في تشخيص تعقيد التجربة. (انظر أيضاً تقييم (Evaluation). وفي واقعه اليوم هو القراءة الدقيقة لعدد واسع من النصوص ومن خلال مقاربات ونظريات متنوعة. **يناقش نقاد الأدب، أيضاً، موضوعات التأليف والسياقات التاريخية وما بعد** الاستعمارية الكولونيالية والثقافية.

رغم أن بعض نقاد الأدب المرموقين، حسب ريتشاردز (1925) ووليام **إمبسون (William Empson) (1930) قد ركزوا على لغة النصوص الأدبية، (انظر** ديفيد لودج (David Lodge) ووينفريد نووتني (Winifred Nowottny) في الستينات وعمل ديريك أتريدج، في أمكنة أخرى)، كثير من النقاد كانوا تقليدياً مرتابين من مقاربة الأسلوبية لأنهم أحسوا بأنها «موضوعية» بشكل كبير، مثل اللسانيات، وأنها تُخاطِرُ بتدمير حساسية الاستجابة التي يحتاجها القراء. هناك توجه أيضاً بالنسبة للنقاد للتركيز على المضمون (Content) أكثر من الشكل، والنظر إلى اللغة كوسيط «شفاف». ومع ذلك، أثبت النقد الأدبي أنه غير ذي قيمة، ومؤثر في الأسلوبية. تأمل فقط النقد النسوي (Feminist Criticism)، ونظرية السرد (Narrative Theory)، ونقد استجابة القارئ (Reader Response Criticism) مثلاً، ففي الأسلوبيات مازالت التحاليل اللغوية تحتاج إلى أن يتم استكمالها باستنباطات نقدية وأحكام.

(انظر نقد بيئي (Eco-Criticism)، لغة أدبية (Literary Language)، ونظرية أدبية (Literary Theory)، تاريخانية جديدة (New Historicism)، ونقد تطبيقي (Pratical Criticism). انظر، كذلك، فرانك لنتريشيا وأندرو دوبوا (Frank Lentricchia and Andrew Dubois) (2003).

■ أدبية، لغة أدبية، خطاب أدبي، أدب، أدبية (Literary, Literary Language, Literary Discours, Literature, Literariness)

أحد الأسئلة الأكثر شيوعا التي مازالت تطرح باستمرار في النقد الأدبي ونظرية الأدب والأسلوبيات هو «ما هو الأدب؟». سؤال متصل بسؤال آخر شائع أيضاً «هل توجد اللغة الأدبية؟».

(1) ما كان يقصد بالأدب (Literature) قد أسهم كثيراً في الكتابة التخيلية



والإبداعية أو التخييلية، في أجناس النثر والشعر والمسرح ابتداءً من القرن التاسع عشر. (انظر أيضاً محاكاة (Mimesis)). ومع ذلك، تضمنت المعاني الأولى للكلمة أشكالاً أخرى للتأليفات المعلومة، وتخصصات رفيعة أخرى كالفلسفة والتاريخ. (هناك معنىً احتوائي على نحو شائع في الاستعمال العامي اليوم، أي لما نتحدث عن قراءة كل «الأدب» حول توالد القطط (Cat-Breeding)، وعطلة التزحلق أو تلوث الجو). ارتبطت كلمة (أدب) (Literature) المشتقة من (Litera) اللاتينية أي (Let-ter)، دائماً وبشكل سائد بالوسيط المكتوب رغم أن الأدب في كثير من المجتمعات يتم تأليفه وتقديمه شفويا، ومثل هيكل التأليفات هذا كان موجوداً في المجتمع الإنجليزي في العهود المبكرة للمستوطنات الأنجلوساكسونية. (انظر شفوية (Ora-ture).

هناك مشكل واحد ينشأ عن تعريف الأدب ككتابة تخيلية وهو أن بعض الأعمال التي ليست تخيلية قد تم تصنيفها كأدبية (Literary)، مثلاً، النسخة المجازة للإنجيل (Authorized Version of Bible) وأفول وسقوط الإمبراطورية الرومانية (Decline and Fall of The Roman Empire) لإدوارد غيبون (Edward Gib-bon). وهذا، يوحي سواء بأن الأدب يمتلك على نحو مميز بعض سمات الصورة التي يميزها من كتابة أخرى، أو أنه له تأثير خاص على قراء مختلفين عن الاستجابة لخطاب آخر، أو هما معا. ربما يكون ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) على صواب عندما أكد على قدرة القراء على تجريب النص الأدبي باعتباره حيوياً أو مختلفاً بعد عدة قراءات أو قرون لاحقة. وبشكل أكثر عمومية اعتبر كل من رولاند كارتر وبيتر ستوكويل (Ronald Carter and Peter Stockwell) (2008) العمل الأدبي باعتباره تحقيقاً (Acutalization) للنص كموضوع، مُنْتَج فقط بوعي مُدْرَك. العمل الأدبي يأتي إلى الوجود فقط عندما يُقْرَأ.

(2) لقد شغلت مسألة أدبية (Literariness) (رومان جاكوبسون) الأدب مدارس فكرية كثيرة. تمت مناقشة الأدب دائماً بلغة القيمة الجمالية أو الأثر، مثلاً: النصوص الشعرية خصوصاً التي تم الإعجاب بها بسبب «جمالها» الشكلي، الناشئ عن تماسكها البنيوي أو خصائصها المحاكية أو التعبيرية والإيحائية للمعنى وتخيلها (Imagery). للأدب، دون شك، وخصوصاً الشعر، لغة ومعنى طليعيين على نحو



شائع بوعي وإبداعية بطريقة تتجاوز مجرد وظيفة إخبارية، كما أكد ذلك الشكلانيون ولسانيو مدرسة براغ. إنه يؤدي، أيضاً، إلى صعوبات في الترجمة. هناك، أيضاً، كثير من الأعمال الأدبية، خصوصاً النثرية التي لا تستعمل لغة غير مألوفة على نحو لافت أو لغة منحرفة (Deviant) فلغتها أدبية ليس بمعنى خاص، بل فقط بمعنى أنها تنتمي إلى عمل ينظر إليه بشكل عام كأدب، في مقابل الصحيفة أو الوصفة. لكن جزء من القيمة الجمالية للأدب تأتي من المخاطبة العاطفية (Affective) لمشاعر القارئ، وقدرتها على الإبهاج. بطرق مختلفة، إذن، يتم اعتبار الأدب كصورة فنية تقارَن بالموسيقى والرسم والنحت... إلخ.

ومع ذلك، يجب الاعتراف، علاوة على ذلك، أن الإغراء الجمالي ليس كله جوهرياً، لكنه مؤسس إلى حد ما ذاتياً على ما يتم اعتباره جميلاً بواسطة الثقافة أو مجتمع فترة زمنية معينة. يجب أن نلاحظ أن بعض أعمال الأدب تبدو قابلة للتمييز من أعمال أخرى، المتساوية في «التخييل» بلغة التقييم الذاتي: يمكننا أن نتحدث عن أدب «جدي» و «شعبي». روايات توماس هاردي وهنري جايمس، مثلاً، يتم اعتبارها على نحو عال في النقد الأدبي التقليدي من روايات ديك فرانسيس أو باربارا كارتلاند. وبالفعل، بالنسبة لكثير من الناس، يستعمل الأدب فقط كمصطلح بهذا المعنى النوعي، ومن ثم فمعايير مؤلفين «كبار» و «صغار» ترسخت على أساس رؤية أخلاقية خبيرة أو إعجاب عالمي... إلخ. ومع ذلك، يكون التقييم «موضوعياً» إلى حد يكون فيه دائماً مبني على تقييم سمات الشكل، والبنينة وإزالة الألفة (De-Fami-liarization) عن استعمال اللغة، وعن التعقيد وعمق ومجال مادة الموضوع والوصف (Charaterization) والفكرة (Theme).

(3) سار الأسلوبيون الأوائل في فترة الستينات على نهج أولئك النقاد الأدبيين الذين أكدوا استقلالية الأدب وركزوا اهتمامهم على النصوص التي كانت لغتها موسومة أسلوبياً بطريقة ما. لكن تحت تأثير مثل هذه التخصصات المتنوعة تنوع تحليل الخطاب (Discourse Analysis)، والنقد الماركسي وما بعد الحداثة (Post-modernism)، تحول المنظور النقدي إلى دراسة الأدب ولغته في علاقة من الخطابات الأخرى كوسائل الإعلام (Media) بلغة المتصل (Continuum) أو التدرج بدل القطبية (Polarity). إن أي مقاربة لا تلغي الأخرى: اللغة الأدبية (Literary Lan-guage) يمكن أن تكون مختلفة ومع ذلك لا تختلف عن اللغة «العادية» وغير الأدبية،



هناك إذا جاز التعبير «نمط نموذجي» (Prototype) للغة الأدبية وبدائل متعددة أيضاً. لكن استحالة تحديدها بأي طريقة مبسطة هو ما يشكل سمتها التحديدية إلى حد بعيد. (انظر، أيضاً، لغة شعرية (Poetic Language)، نسج النص (Texture). انظر كذلك رولاند كارتر (Roland Carter) (2004)، وتيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996)، وجيفري ليش (Geoffrey Leech) (2008)، وروب بوب (Rob Pope) (2005b)، وهنري ويدووسون (Henry Widdowson) (2002).

■ نظرية أدبية **(Literary Theory)**

شائعة في الاستعمال اليوم، مثل المصطلح المتصل شعرية، بين نقاد الأدب لوصف مقاربة الأدب التي تم تطويرها ابتداءً من الستينات وما بعدها والتي هي مجردة وفلسفية على نحو سائد.

مبدئياً تتميز النظرية الأدبية عن النقد الأدبي من حيث كون موضوع التركيز ليس هو وصف وتقويم النصوص الأدبية الفردية، بل طبيعة الأدب والنقد نفسها. (انظر ميتا نقد (Meta-Criticism)). في الممارسة، مع ذلك، كثير من نقاد الأدب اليوم، وكثير من الأسلوبيين أيضاً، يناقشون باستمرار الأعمال والمؤلفين من زاوية نظرية، واحدة أو أكثر.

ليست هناك نظرية أدبية واحدة، بل نظريات كثيرة. لقد شهد القرن الثامن عشر تطور عدداً من النظريات الناشئة عن مناقشة قد بدأت في الشعرية الكلاسيكية لطبيعة الأدب، ولوضعه الجمالي وسماته الخاصة بالشكل مثلاً (انظر الشكلية (For-malism). الانشغال الحالي اليوم هو بالأخلاق (Ethics). لقد أصبحت النظرية الأدبية منشغلةً على نحو متزايد بقضايا أيديولوجية واسعة عاكسةً تعقيد النشاط الأدبي عندما يتم النظر إليه انطلاقاً من منظور فكري واسع. وهكذا، فالنظريات النقدية (Critical Theories) قد استنتجت من تخصصات مثل التفكيكية (De-construction)، والتحليل النفسي الفرويدي، والنسوية (Feminism)، والماركسية واللسانيات (البنيوية).

(انظر، أيضاً، بيتر باري (Peter Barry) (2002) وأندرو بينيت ونيكولا رويل (Andrew Bennett and Nicholas Royle) (2010).



■ تعبير مجازي مبني على نفي الضد (Litotes)

جاء من (Small) (صغير) أو (Meagre) (هزيل) في اليونانية، وهو صورة بلاغية (Rhetorical Figure) أو صورة بيانية (Trope) شائعة في الكلام العادي الذي يتوقف على التصريح بأثره. إنه، إذن، مقابل المبالغة (Hyperbole) أو الغلو.

يأخذ تعبير نفي الضد في أحوال كثيرة صورة مركب منفي أو كلام يستعمل للتعبير عن الضد: سواء للإطراء، مثلاً، (She's No Fool) أو الإدانة، مثلاً، (She's No Oil Painting). وباللغة الواقعية فهو يخرق مأثورة النوعية والكمية للفيلسوف بول غرايس، ويحرف الحقيقة بقول شيء قليل. ومع ذلك، وباللغة الاجتماعية يعد تعبير نفي الضد دائماً استراتيجيةً مباشرةً مفيدةً لأسباب التواضع أو التهذيب (Po- liteness)، إذا أردنا أن نصرح بالشيء، مثلاً، كما في الشهادات أو المراجعات (The Applicant's Academic Record Is Not Over-Impressive)...، أو التقليل من إنجازاتنا (It Was Nothing). (انظر أيضاً جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)). في تلطيف الكلام هي وسائل التلطيف (Euphemism) Our Pets are Put to Sleep)، وThe Dead Parrot is Just Resting.

في سياقات مناسبة، حيث المتكلم أو المستمع يدركان التعارض بين أسلوب التعبير الحرفي (Literal) والفعلية، يستعمل تعبير نفي الضد في أحيان كثيرة في السخرية (Irony). إنه أداة مميزة للشعر الإنجليزي القديم: يخبرنا السارد في معركة برونبنبورغ (Battle of Brunnanburh)، مثلاً، أن الفيكينغ (Vikings) *Had No Cause to Exult* at The Result of The Battle; They Had Every Reason To Weep, in Fact, Since They Were Defeated.

■ فعل تعبيري، عبارة، قول (Locutionary Act, Locution)

يرتبط فعل تعبيري (Locutionary Act) في المقام الأول بنظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) كما طورها على الخصوص ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (1962) التي اهتمت بالأفعال اللغوية التي نقيمها أثناء الحديث. تقنياً فعل الكلام يكون ثلاثياً: فعل تعبيري هو الفعل الفزيائي للتفلظ بالكلمات، الفعل الإنجازي (Illocutionary Act) هو ما يتم إنجازه أثناء الحديث، (مثلاً التمني)، وفعل إنجازي (Perlocutionary Act) هو الأثر المنجز بالكلام المخاطب (مثلاً، الإقناع).



كل قول هو فعل تعبيري إذا كان يطابق القواعد الصواتية (Phonetics) والتركيبية (Syntactic) للغة، وله معنى ضمني (Propositional Meaning). عبارات مختلفة يمكن أن تعبر عن إنجازات (Illocutions): مثلاً، طلبات مثل Could You Close The Door, Please أو Would You Mind Closing The Door... إلخ. وعلى العكس من ذلك، يمكن لعبارة أن تكون لها أكثر من قوة إنجازية (Illocutionary Force): مثلاً، I'll Give You A Ring Sometime قد تكون وعداً أو تَخَلصاً (مهذباً).

في نظرية فعل الكلام المتأخرة (مثلاً، جون سيرل (John Searle) (1969)) تم **تعويض الفعل التعبيري بفعل الكلام (Utterance Act) وبفعل ضمني (Proposi-tional Act)**، للإحالة على الإنتاج الفيزيائي للأقوال ومعناها.

أسلوب منخفض **(Low Style)**

(انظر أسلوب بسيط (Plain Style)).

جناس **(Ludism)**

(انظر جناس (Paronomasia)).




مكتبة
الفكر الجديد

M

جملة رئيسية، مصفوفة (Main Clause, Matrix)

(1) تعد جملة رئيسية (Main Clause) أو جملة حرة (Free Clause) في تحليل الجملة (Sentence Analysis) ي الجملة التي تقوم بذاتها (I Love Pizzas)، أو التي تعطف (Co-Ordinated) على أخرى (I Love Pizzas, /But My Son Prefers Hamburgers). إنها تقابل الجملة التابعة (Dependent) أو المربوطة (Bound) أو التابعة (Subordinate). (مثلاً، الجميلة الاسمية، الجملة الظرفية). وهكذا، في الجملة الاستهلالية لرحلة الحاج (Pilgrim's Progress) لجونبنيان، الجملة الأولى تابعة، والثانية رئيسية:

As I Walked Throught The Wilderness of This World, / I Lighted on A Certain Place ...

(2) في النحو التوليدي (Generative Grammar) تبنّى راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al) (1985, 14. 4) مصطلح مصفوفة (Matrix) للإحالة على جملة مستعلية (Superordinate)/ رئيسية ناقص جملتها التابعة:

I'll Wash The Dishes (مصفوفة) / (If You'll Dry Them).

بنيوياً، إذن، جملتها المستعلية (Superordinate)/ الرئيسية تتكون من جملة تابعة وجملة مصفوفة معاً (هنا تعمل كظرف) ومن ثم فهي متطابقة مع الجملة.



(3) في نظرية الشعر لميخائيل ريفاتير كان مصطلح مصفوفة (Matrix) يتكافأ مع نواة (أساس) (Kernel). بحيث يستدل على أن أي نص يتم توليده من مصفوفة أو جملة أدنى بقواعد التوسيع والقلب (Conversion). عناوين القصائد (مثلاً، طيار إيرلندي يتوقع موته (An Irish Airman Foresees His Death) ل. و. ب. ييتس أو العناوين الرئيسية للجرائد (From Riches To Rags) دائماً تمنح مفتاحا لما يمكن أن تكون عليه المصفوفة. (انظر، أيضاً، فكرة (Theme).

(4) مصفوفة ويب (Wmatrix) كما طورها بول رايسون (Paul Rayson) (2008) هي أداة تحليل المتن المبني على الويب التي يمكن من الناحية الآلية أن تكتب حواشي على النصوص دلاليا.

■ استعمال خاطئ (للفظ) (Malapropism)

تم توليده في بداية القرن التاسع عشر بعد شخصية السيدة مالابروب (Mrs Ma- laprop) في مسرحية المنافسون (*The Rivals*) لريتشارد شيرايدن (Richard Sheri- dan) (1775) (قارن ... (Mal à Propos) الفرنسية)، «Not To The Purpose» (في غير محله) التي بشكل مميز وهزلي تخلط المقاطع المتعددة أو الكلمات اللاتينية:

She's As Heads-و Illiterate Him, I Say, Quite From Your Memory .trong as an Allegory on the Banks of the Nile

الاستعمالات الخاطئة للفظ (Malapropisms) هي إذن نوع من المجاز الشاذ (Catachresis)، وانحرافات معجمية ناتجة عن جهل بحقيقة الكلمة. يتم سماعها على نحو شائع في الكلام أو تقرأ في البيانات (These Sausages Contain Conserva- tives)، وتنتج دائماً توريات (تلاعب لفظي) (Puns) غير مقصودة We are all Cre- mated Equal، و The System of Marriage Called Monotony .

كوميديو مسرح المنوعات يستغلون بانتظام الاستعمالات الخاطئة للألفاظ لإحداث تأثير هزلي.

لم يكن شيرايدن المسرحي الأول أو الكاتب الذي استعمل الاستعمال الخاطئ للفظ (Malapropism)، كان هناك قبله هنري فيلدنغ وتوبياس سموليت (Tobias Smollett) مدهشة هي السيدة سليبسلوب (Mrs. Slipslop) في جوزيف أندروز لفيلدنغ: «Must You Treat Me With Ironing (Irony) ?» وشكسبير، أيضاً قد



سمع بوضوح «سوء استعمال» كلمات مقروءة في كلام كوكني مادام كثير من شخصيات لندن ميالين لها، مثل دوغبيري (Dogberry) في **جعجعة بلا طحين** (*Much Ado*) تميل إليها (مثلاً *Comparisons Are Odorous*, iii. V): تمت تسميتها تقليداً بذوق سيء (Cacozelon) في بلاغة القرن السادس عشر.

■ أسلوب، طريقة مبدأ (Manner, Maxim Of)

أحد مبادئ التحاور (Conversational Maxims) الأربعة أو مبادئ السلوك (انظر، أيضاً، نوعية (Quality)، وكمية (Quantity) وعلاقة (Relations)) التي ميزها الفيلسوف بول غرايس (Paul Grice) (1975) باعتبارها تؤدي دوراً مهماً دائماً ضمنياً في سلوكنا التواصلي (Communicative). (الكلية (University) الضمنية لهذه المبادئ هي موضع نقاش). مثالياً نتوقع الوضوح في الكلام الذي يسمح للمعلومة بأن تفهم بسهولة. تعني مبدأ الطريقة (Maxim of Manner) أنه علينا تجنب الغموض، والالتباس (Ambiguity) والإطناب، وأن نكون منظمين. وكما أشار إلى ذلك غرايس نفسه بأنه لا تطبق المبادئ دائماً، أو أنها تُخْرَق بسهولة. الكلام دائماً مشتت أو ملتبس في مناسبات غير رسمية، عندما تكون الحاجة إلى الاتساق المطلق غير رسمية. ومن باب التهذيب (Politeness) قد نحوم حول الموضوع أو نستعمل الحشو (Periphrasis) في مجهوداتنا حتى لا نؤذي الآخرين. وبشكل أكثر جديةً، تبدو الوثائق القانونية أو الضريبية دائماً غامضةً أو مطنبةً على نحو متعمد للتشويش على غير المطلع وغير الواثق.

في الأدب، تخرق كتابة تدفق الوعي بانتظام مبدأ تمثيل سيرورات الفكر هذه، التي لا تتبع بنيات الكلام.

■ موسوم، غير موسوم (Marked/ Unmarked)

الموسومية (Markedness) والتعارض بين الموسوم (Marked) وغير الموسوم (Unmarked) شائع في كل مجالات اللسانيات بما فيها الأسلوبية.

(1) لقد نشأت في عمل مدرسة براغ في الثلاثينات، في الصواتة (Phonology) أولا (مثلاً: ن. س. تروبتزكوي (N.s. Trubetzkoy) (1939)، وتم تطويرها على نحو خاص من طرف رومان جاكوبسون (انظر جاكوبسون وكريستينا بومورسكا (Jakob-son and Krystyna Pomorska) (1983)، فصل 10). الموسومية (Markedness) هي أساساً توسيع للمبدأ البنيوي الثنائي (Binarism)، الذي يرى في اللغة تفريعاً ثنائياً بين مكونين متقابلين حصرياً على نحو متبادل أو مكونين (Components). وهكذا،



مثلاً، كثير من الصوامت في الإنجليزية هي في تعارض مع بعضها بعضا عبر السمة المتباينة جهر (Voice) وهمس (Voicelessness) (غياب الجهر)، مثلاً: /b/ في مقابل (/P/، و/d/ في مقابل /t/. ومع ذلك، فالمصطلحين معاً المتعارضين قد لا يكونان محايدين بشكل متساوٍ على نحو بسيط : قد تكون لواحد قيمةً إيجابيةً أو نادرةً أو قوةً (موسوم)، وقد يكون الآخر سلبياً، عادياً أو محايداً (غير موسوم). الرموز + و – تستعمل دائماً كرسامة لهذه القيم غير المتناظرة على التوالي. في الصرف (Morphology)، مثلاً، الأشكال الموسومة هي تلك التي تشير إلى المعنى باللواصق المضافة إلى «أساس» الكلمة (المحايدة وغير الموسومة ذاتها)، للإشارة إلى العدد والجنس: مثلاً: Elephant-S (جمع)، Lione-ss (مؤنث). كثير من اللغات وليس الإنجليزية فقط تسم الجنس المؤنث بشكل صريح، والأشكال غير الموسومة تستعمل أيضاً مع إحالة جنسية (عامة) كما مع إحالة ذكرية (قارن Man وDog). لقد اهتمت اللسانيات النسوية (Feminist Linguistics) بالدلالات المواكبة «للشذوذ» (قارن بين Governor وGoverness) والدونية خشية موسومية الجنس المؤنث في اللغة الذي تم تناوله بشكل تقييمي (واحتوائية عدم موسومية الجنس المذكر).

(2) في اللسانيات والأسلوبية تم استعمال موسومية للإحالة على أية سمات أو نماذج تكون بارزةً، استثنائيةً أو منحرفةً إحصائياً بطريقة ما. وهكذا، نجد بؤرةً موسومةً (Marked Focus)، مثلاً، ورتبة كلمة موسومة (Marked Word Order)، أو تنغيم موسوم (Marked Intonation).

في اللغة الأدبية، الجناس (Alliteration)، بتكرار أصواته الأولى، يعد أداةً صوتيةً موسومةً. الفقرات الافتتاحية **لمنزل بليك** لتشارلز ديكنز موسومة تركيبياً بالغياب الاستثنائي للأفعال الرئيسية، مثلاً: London. Michaelmas Term Lately Over, and the Lord Chancellor Sitting in Lincolin's Inn Hall ....

■ قافية مذكر (Masculine Rhyme)

أحد زوج المصطلحات المستعملة في علم العروض التقليدي (انظر أيضاً قافية مؤنث (Feminine Rhyme)) ابتداءً من نهاية القرن السادس عشر، وهو مقترض من الفرنسية حيث ينتمي أصلاً. القافية المذكر هي نموذجياً كلمة محتوى أحادية المقطع وبالتالي قافية منبورة أو «قوية»:

Stands The Church Clock at Ten To Three?



And Is There Honey Still For Tea?

(روبرت بروك: منزل القس القديم، غرانتشستر) (Rupert Brooke: *The Old Vicarage, Grantchester*)

يطبق المصطلح، أيضاً، في الكلمات متعددة المقاطع، حيث المقطع الأخير منبور: وهكذا فـ (Desire) تتناغم مع (Fire).

وسائل الإعلام الواسعة (Mass Media)

تزود وسائل الإعلام (Mass Media) الواسعة أو سائل الاتصال (Mass Communication) (يحال عليها بشكل شاسع ب (Media)) أساساً بالمعلومة للاستهلاك العمومي عامةً، عبر وسائل الاتصال المكتوبة الجماهيرية المعقدة تكنولوجياً، وعبر البث الإذاعي والتلفزي والسينما... إلخ. الأمثلة الأساسية منذ العشرينات عندما ظهر المصطلح لأول مرة كانت هي الجرائد، والتلفزة والراديو والسينما. بالإضافة إلى أشكال شائعة أخرى من الثقافة كقصة مثيرة ("Pulp" Fiction) وموسيقى البوب (Pop Music) والإشهار. وللمصطلح في أحيان كثيرة ظلال معنى للابتذال والتسوية من أسفل (Dumbing-Down)، بسبب هذا الإنتاج (الواسع) للسوق الواسعة، وأيضاً بسبب نمو صحافة التابلويد (Tabloid)، ومجلات الإثارة والإعجاب بالمشاهير (قارن سيرك إعلامي. (Media Circus) وحملة إشهارية مبالِغة في وسائل الإعلام ((Media Hype).

أصبح نقاد الأدب مهتمين على نحو متزايد بالثقافة الواسعة (Mass Culture)، التي طالما كانت مهمة في النصف الأول من القرن العشرين كموضوع جدير بالاهتمام النقدي بسبب تأثير ف. ر. ليفيس رغم تناولها بالدراسة من قبل النقد الماركسي. واللسانيون، أيضاً، تبعاً لمبادرة السوسيولوجيا ودراسات وسائل الإعلام، أصبحوا مهتمين بشكل متزايد بالطرق التي بواسطتها تعكس وسائل الإعلام المؤسساتية على الخصوص أيديولوجيات السياسات الحزبية) أو الاستهلاكية، التي تؤثر في اللغة التي يقع فيها تشفير هذه الأيديولوجيات، وكذلك نظرة العالم لجمهورها. (مثلاً انظر تحليل الخطاب النقدي، واللسانيات النقدية). وما هو موضوع نقاش فعلاً، هو افتراض صوت عمومي «محايد» و «موضوعي» للخطاب. (انظر، أيضاً، نشر إعلامي على نطاق واسع). ((Media (Tization). هناك أيضاً اهتمام متزايد بالقوة



الشاملة لبارونات وسائل الاتصال ووسائل الاتصال المتكتلة: نوع من إمبريالية وسائل الإعلام (Media Imperialism).

ملحوظة: مصطلح وسائل الاتصال الواسعة (Mass Media) ووسائل الإعلام الواسعة (Media) بهذا المعنى يُعالجان دائماً باعتبارهما أسماءً مفردةً (Mass!) مثلاً:
«The Media: <u>Is</u> a Powerful Force in Politics»

(انظر، أيضاً، جيل برانستن وروي ستافورد (Gill Branston and Roy Stafford)(2003)، وريموند وليامز (Raymond Williams) (1983)).

■ مصفوفة (Matrix)

(انظر جملة رئيسية (Main Clause)).

■ قياس، بَحْرٌ (Measure)

مصطلح تقليدي استعمل من طرف بعض عروضيي القرن الثامن عشر (مثلاً جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)) للإحالة على الوحدة الإيقاعية (Rhyt-mical) الأساسية أو مجموعة عروضية في شطر البيت الشعري، والتي يمكن مقارنتها بفاصلة موسيقية (Bar) في التقطيع الموسيقي كوحدة للانتظام الزمني. إنها تتضمن مقطعاً منبوراً (Stressed) وعدداً من المقاطع غير المنبورة، عادةً بين واحد وثلاثة.

في تقطيع أو تحليل البيت الشعري يبدأ القياس بالمقطع المنبور، مثلاً:

/ x / x / x / x

The / Guests Are / Met, The / Feat Is / Set ...

(صاموئيل تايلور كوليريدج: **أغنية البحار العجوز**)

القياس يشبه تفعيلة قدم (Foot) المأخوذة من العروض الكلاسيكي، رغم أن هذا الأخير يبدأ، على الأقل وفق بعض التعاريف، بمقطع غير منبور. الشطر... (Four – Beat) لكوليريدج أعلاه، يجب أن يحلل لذلك كـ /x/x/x/x، نموذج يمبي (Iambic). ومع ذلك، فقد أحس ليش بوجود مشاكل أحياناً مع التقطيع



الكلاسيكي، مادام التمييز بين اليمب (الوتد المجموع) (Iamb) والترويشة (X/) (Trochee) يمكن أن يضيع في بعض الأشطر، بينما التقطيع بالقياسات يكون تبسيطياً، ويكون ملائما لإيقاعات التقليد الشعري الفطري.

■ في قلب الشيء ((In) Medias Res)

(1) هذا المركب اللاتيني الذي يعني «في قلب الشيء» طبق أول الأمر في الشعر الملحمي من طرف أرسطو لوصف كيف أن القصائد مثل **الإلياذة والإنياذة** لا تبتدئ عند بداية الفعل الذي يكون مألوفا في الحكي («في مرحلة مبكرة» ,A bovo)، بل في الوسط. **في مثل هذه القصائد، مع ذلك، ما تزال هناك صيغ (Formulas) استهلاكية** شكلية تسم «الافتتاح»: Sing, O Goddess, The Wrath of Peleus's Son (هوميروس: **الإلياذة**) وI Sing of Arms and The Man Who Came From Troy (فيرجيل: **الإنياذة**).

تتبع الدراما الوثائقية التلفزيونية المعاصرة بانتظام هذا النموذج من الحكي: الابتداء بموضوع ذروة مهنة أو زواج، ثم بعد ذلك العودة إلى حياته (ها) الأولى.

(2) في أسلوبية ونقد الرواية (مثلاً جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)) تم استعمال المصطلح دائماً لوصف تقنية الاستهلال لإقحام القارئ في وسط الوضع الظاهر، كما لو أنه يباغته، دون مقدمات أو تقديم.

اشتهرت التقنية في روايات القرن الثامن عشر وفي القصص القصيرة، بالموازاة مع أفول موضة السارد كلي المعرفة المتطفل وبالموازاة مع الوعي الميتا تخييلي (Meta-fictional) لاعتباطية الاستهلال في أي مكان. لكنها نادرة على الإطلاق في قصة القرن التاسع عشر: مثلاً الجملة الأولى لجاين إير لشارلوت برونت تبتدئ ب: There Was No Possibility of Taking A Walk That Day.

في قلب الشئ (In Medias Res) هي، أيضاً، الطريق الشائع بشكل واضح لافتتاح المسرحية، ووسم كثير من القصائد «الدرامية»، مثلاً، قصائد جون دون. هنا يوضع القارئ في مكان «الذي يسمع مصادفة» (Overhearer). (انظر وايلز (Wales) (2010))



توسم التقنية لغوياً بأدوات التعريف (Definite Articles)، والضمائر (Pro- nouns) وكلمات إشارية (Deictic) أخرى، توهم بأن عالم النص (Text–World) قد تم خلقه سلفاً حيث المرجع المألوف يمكن أن يقام سلفاً: ما أسماه جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) بالوضع المستنبَط (Inferred Situation). وهكذا، بالنسبة لرافيرتي (Rafferty) جون وين (John Wain):

He (Who?) Kept Trying To Take Her (Whose?) Arm, as They Walked Home (Where?) From The Cinema on That (Which?) Sweltering Saturday Night.

(انظر، أيضاً، تكرارية (Anaphora)، وتكرارية ذاتية (Cataphora). مثل هذه الاستهلاليات المبهمة تخرق بوضوح مبدأ الكمية لبول غرايس، مادام القارئ يجب أن يتابع قراءته، أملاً في توضيح الهويات... إلخ.

■ **وسيط، وسائل الاتصال... إلخ. (Medium, Media, Mediatization, etc.)**

(1) يستعمل وسيط (Medium) في غالب الأحيان بشكل مترادف مع قناة (Channel)، رغم أن المصطلحين معا يمكن أن يتميزا. تنقل اللغة في مقام أول خلال الزمن عبر وسيط الكلام (أو وسيط صوتي) على طول قناة أو «طريق» موجات الصوت في الهواء، وثانياً عبر الفضاء بواسطة وسيط الكتابة (وسيط خطي (Graphic Medium) على طول قناة الصفحة المكتوبة أو المطبوعة.

تأثرت اللغة كثيراً بالوسيط: النبر والتنغيم ينقلان إلى الكلام، لكن ليس إلى الكتابة، فالكتابة التي يمكن أن تقرأ أو تعاد قراءتها عبر مسافات في الفضاء والزمن، تتجه لكن تكون أكثر شكلية أو أكثر تعقيدا في البنية والمعنى من الكلام. ترتبط بعض الانماط اللغوية على نحو خاص بأحد هذه الوسائط (Media) (مثلاً، (Parad- Ground Commands) في مقابل (Income Tax Forms)، وبعضها يرتبط بهما معاً (مثلاً قراءات).

الجسم الإنساني نفسه يتصرف كوسيط طبيعي للتواصل، عبر استعمال الإيماءات، والتعابير الوجهية والحركة... إلخ: ما يسمى بالوسيط التقديمي Presentational



(Medium). (انظر، أيضاً، التواصل غير اللفظي (Non-Verbal Communication).

بالنسبة لصور الفن، أو وسائل الاتصال التقديمية (Artefactual)، الوسيط مصطلح يستعمل بشكل فضفاض «للمادة»: ومن ثم هناك أعمال الرسام من خلال وسيط الرسم، وحجر النحات، ولغة الروائي.

(2) دراسة وسائل الاتصال الواسعة المنتجة تكنولوجيا، المعروفة بشكل شائع ببساطة بـ (The Media) (أي الجرائد والتلفزة والسينما) قد أثارها عمل مارشال ماك لوهان في الستينات (الوسيط هو الرسالة)، الذي يهتم بتأثيرات وسائل الإعلام التكنولوجية على جمهورها. أربعون سنة بعد ذلك، أصبحنا حقاً مجتمعاً مشبعاً إعلامياً (Mediatic) (لجوليا كريستيفا).

بينما التلفزة والسينما يمكن اعتبارهما مثالين للوسائط المتعددة (Multimedia) في استعمالهما للرؤية والصوت، فإن أنظمة تواصل إلكترونية أو موسطة بالحاسوب حديثة هي كذلك وسائط متعددة بشكل كبير باستعمالها للفيديو والموسيقى والنص والصورة، والخطاطات... إلخ. (انظر، أيضاً، ميول متعددة (Multi-Modality)، وسيميائيات (Semiotics)).

ونتيجةً لذلك، فإن أنواع وسائل اتصال جديدة تم تطويرها، ودخلت كلمات ومركبات جديدة إلى اللغة إعلام إلكتروني (E-Media) وإعلام فائق (Hyper-Media) وإعلام رقمي (Digital-Media)، وإعلام إيثرنيت وسائل الاتصال (Ethernet –Me-dia)، وإعلام مبني على القريب (Web-Based Media) وإعلام على الخط (Online News-Media) بعضها يجدد أشكال وسائل الإعلام القديمة (... (Remediation))، وبعضها ينقل بعض الأعراف القديمة (مثلاً: أعراف الورقة المكتوبة لعرض الرسائل الإلكترونية (Emails)). للشباب على وجه الخصوص مدى من الكفاءات في الإعلام لمعالجة التكنولوجيات الجديدة ودرجة عالية من الأبجدة الإعلامية (Media Literacy).

ومع تكاثر الأنواع، من الممكن معالجة وسائل الإعلام (الجديدة) كاسم معدود: A (New) Media، وThe (New) Media. (في لغة وسائل الإعلام الجديدة ، انظر غونتر كريس (Gunther Kress) (2003)، ورادان مارتينيك وتيو فان لوفن (Radan Martinec and Theo Van Leeuwen) (2008). انظر، أيضاً، كاتي وايلز (Katie Wales) (2007)).



(3) ونتيجة لذلك يستدل تحليل الخطاب النقدي (Cda) وكذلك تحليل الخطاب الموسط (Mediated Discourse Analysis) أنه حيثما يعيش الناس اليوم، فإن تجربتهم تعد الآن مزجاً معقداً للتجربة غير الموسطة (Unmediated) المباشرة (مثلاً في التفاعل وجها لوجه) وموسطة (Mediated) (مثلاً بالهاتف المحمول، والرسائل الإلكترونية، والإنترنت، والتلفزة). يكمن الخطر بالنسبة لكثير من الناس في أن الحقيقة الافتراضية تعد حقيقة. هل مجتمعنا (Mediatic) بمعنى كريستيفا هو أيضاً مجتمع موسط: يُشَكل بالتطورات التكنولوجية؟ هل تقوم وسائل الإعلام بدور مركزي في التوسط (Mediating) بين المجتمع ككل والطريقة التي ندركه بها؟ إنها الوضعية التي طالما كانت موجودة حتى قبل مجيء التكنولوجيا المعقدة، ذلك أنه في المجال الخاص جداً للسياسية، مثلاً، تقوم وسائل الإعلام بدور مركزي في التوسط بين السياسيين والجمهور، وتسهم فعلاً بنشاط في السيرورة السياسية. (انظر نورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (2010)، والسلسلة التلفزية الساخرة في قلب الحدث (The Thick of It). بقدر ما تكون أحد المعاني الأصلية لوسيط (Medium) هو رد متوسط (Middle) (من اللاتينية)، فإن فكرة الوسطية (Go-Betweenness) المثارة من قِبَل التوَسط (Mediation) تكون مهمة على نحو خاص.

نظرية الفضاءات الذهنية (Mental Space(s) Theory)

نظرية الفضاءات الذهنية فرع من اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguis-tics) مرتبطة على نحو خاص بعمل جيل فوكونييه (Gilles Fauconnier)، وأيضاً مارك تورنر (Mark Turner) منذ منتصف الثمانينات (انظر مثلاً 2002، 1994). تعرف، أيضاً، بنظرية الإدماج التصوري (Conceptual Integration Theory) أو نظرية الدمج (Blending Theory).

يعد الفضاء الذهني (Mental Space) طبقة من التشجيرات التصورية المحلية التي نبنيها في أدمغتنا عندما نتكلم أو نستمع، المستحثة بصور خاصة للغة (بانيات الفضاء (Space Builders)). الكلام دائماً مقعد بنيوياً، ومن ثم يضم أكثر من فضاء ذهني. وهكذا، فقد تم الاستدلال على أن القول أو الجملة في كلام غير مباشر مثل The Doctor Told Me She Would Come Tomorrow، تؤلف أو تدمج ثلاثة فضاءات «للزمن» الذهني: الحالي أو «الأساس» (بين المتكلم والمستمع)، والماضي (زمن قول



الطبيب) والمستقبل (توقع حدث فعل المجيء). هناك فضاءان «للمحل» مشار إليهما أيضاً: الفضاء «الواقعي» بين المتكلم والمستمع، والمكان الذي يوجد فيه الطبيب في الوقت الحاضر.

(انظر، أيضاً، مارغريت فريمان (Margaret Freeman) (1997) بخصوص شعر إيميلي ديكنسون).

■ اسم الجزء (علاقة) **(Meronymy)**

هو في الدلالة (Semantic) المصطلح الذي يصف علاقة (الجزء - الكل) (Part-Whole) للمعنى، في مقابل اندراج (Hyponymy)، الذي يعد علاقة «عنصر - طبقة» (Member-Class). واسم الكل (Holonym) هو الكل واسم الجزء (Meronymy) هي أجزاؤه المكونة له. ولذلك فالسطوح والجدران والأرض هي أجزاء أو أسماء الأجزاء (Meronyms) البنايات.

تعتمد القواميس الخاصة بمتعلمي الإنجليزية الأجانب دائماً على اسم الجزء كبديل للتعريف: تزويد بصور السيارات أو جسم الإنسان، وعنونة أجزائها المميزة. شعراء العصر الإليزابيثي «يفهرسون» و«يعددون» بشكل شائع أجسامهم المفضلة بهذه الطريقة، وقد كانت أحد الأدوات للبنينة البلاغية للحجة (Inventio). إن التخيل (Imagery) في شعر فيليب لاركين يتحقق على نحو مميز بتعدادات مفصلة: فالريف في قصيدته هنا (Here) يتشكل من سماوات وفزاعات وأكوام التبن وأرانب برية، وطيور التدرج...

كان لبول سيمبسون (Paul Simpson) (2004) مصطلحاً مفيداً هو واسطة علاقة الجزء(Meronymic Agency) لما يقع في القصة الرومانسية، مثلاً، عندما يستبدل جزء من الجسم بالشخص بكامله «كممثل» أو «جهاز إحساس»: (Her Eyes Met His, His Mouth Met Hers)... إلخ.

انظر، أيضاً، مجاز مرسل (Synecdoche). انظر، كذلك، د. أ. كروز (D. A. Cruse) (2000)).

■ رسالة **(Message)**

استعارتها اللسانيات من نظرية التواصل (انظر كلود شانون ووارين ويفر (1949) كجزء من نموذج التواصل (الإنساني)). الرسالة (Message) أو جزء



المعلومة يتم تشفيرها من طرف المتكلم/ الكاتب كمخاطب في صورة لغوية أو شفرة، ويتم إرسالها عبر وسيط الكلام أو الكتابة على طول قناة إلى المخاطب الذي يفك شفرتها.

اللغة البشرية، مع ذلك، هي أكثر تعقيداً من الإشارات التقنية، ولذلك من الممكن بالنسبة للرسالة أن تكون ملتبسة في شكلها وأن يكون لها، إذن، أكثر من تأويل ممكن. وعلى العكس من ذلك، يمكن للرسالة أن تشفر (Encoded) بأكثر من طريقة دون اختلاف جذري في معناها، رغم أنه قد توجد اختلافات في الدلالة المواكبة (Conno- tation) وعلاوة على ذلك، في التبادلات وجهاً لوجه كما في التبادلات المسرحية: التأثير العام للرسالة لا يأتي، فقط، مما تم النطق به بل من التعبير الوجهي والإيماء، ونغم الصوت، والسياق... إلخ.

في الأدب، تأتي الرسالة كما تتحقق في النص فقط من الكلمات على الصفحة المطبوعة، وأنه فقط عبر هذه يتم خلق عالمها. بالنسبة لرومان جاكوبسون هذه الإحالة الذاتية (Self-Reference)، الانطلاق من الرسالة من أجل الرسالة، هي جوهر الأدبية (Literariness)، وأن دراسة الأدب كرسالة كانت من اختصاص النقد الأدبي التقليدي على نحو كبير.

كثير من اللسانيين والنقاد، مع ذلك، قد تحدوا المفهوم الأساسي لنموذج التواصل الذي يرى الرسالة باعتبارها مضموناً يوجد سلفاً بشكل مستقل عن اللغة التي يشفر فيها، وتمر دون انتهاك أو حياد المخاطَب المنتظِر. لقد تمنوا أيضاً تأكيد المظهر الإبداعي لفك التشفير أو التأويل، خصوصاً بالنسبة للرسائل المكتوبة ذات معان منتجة انطلاقاً من التفاعل الكبير بين النص والقارئ. عمل مارشال ماكلوهان (MarshalL Mclu- han) الذي يركز الانتباه على تفاعل الوسيط والرسالة وعلى أن ما يقال مشروط أو موسط به (Mediated) بنقل سمعي أو مرئي في البث الإذاعي والتلفزي، والسينما... إلخ.

■ ما وراء/ ميتا (Meta)

جاءت السابقة (Prefix) من المعنى اليوناني المختلف «وراء» (Beyond)، و«بعد» (After)، و«على طول» (Along With)... إلخ، وقد وردت ميتا (Meta) لتكون عنصراً مكوناً شائعاً في اللسانيات والنظرية الأدبية انطلاقاً من الستينات وما بعدها، بالمعنى الحصري لـ «وراء» (Beyond) أو «فوق» (Above).



متأثرة دون شك بالمصطلح المترسخ ما وراء اللغة ميتا لغة (Metalanguage)، فإن ما وراء كلمات تعكس وعياً متزايداً، والتزاماً نظرياً، بمستويات اللغة والخطاب. وهكذا نجد ما وراء التواصل (Metacommunication)، وميتا نقد (Metacriti-cism)، وميتا دراما (Metadrama)، وميتا خيال (Metafiction)، وميتا وظيفة (Metafunction)، وميتا نحو (Metagrammar)، وميتا استلزام (Meta-Impli-cature)، وميتا سخرية (Meta-Irony)، وميتا شعريات (Metapoetics)، وميتا سيميائيات (Metasemiotics)، وميتا شعر (Metapoetry)، وميتا كلام (Metas-tatement)، وميتا بنية (Metastructure)، وميتا خطاب (Metatalk)، وميتا نص (Metatext)، وميتا مسرح (Metatheatre)... إلخ.

هناك مصطلحات في تحليل الخطاب مقترنة على نحو ضيق بميتا لغة، هي ميتا تواصل (Metacommunication)، وميتا خطاب (Metatalk)، وميتا كلام (Metastatement)، وتصف كلها التواصل حول التواصل، وخطاب الدرجة الثانية في الخطاب أو الكتابة اللارسمية حيثما نكون مهتمين بأن تفهم رسالتنا، فالأقوال البيشخصية (Interpersonal) مثل (What I Meant Was..)، و(Do You See That?)، تراقب الوضع بشكل حساس. فـ ! That's All, Folks تعد تعليقا ميتا نصي (Metatextual) في نهاية الرسوم المتحركة للوني تيونز «Loony Tunes». تزود الكتابة الأكاديمية على نحو مميز بالأوامر باعتبارها «معالم» للقارئ، مثلاً: (See The Next Chapter/Below. (انظر الفصل الذي في أدناه).

يحدد ميتا نقد (Metacriticism) نوعاً من النظرية الأدبية المتأثرة بما بعد البنيوية (Post-Structuralism)، التي تشبه النقد ذاته، كنوع من النشاط الأدبي، وتناقش بشكل نقدي مبادئ وإجراءات التخصص (انظر مثلاً عمل جاك ديريدا وبول دومان في السبعينات). وبشكل عام، كل نص يعلق على نص آخر هو ميتا نص (Metatext) بالمعنى الوارد في جيرار جينيت (Gérard Genette) (1979): كما في المراجعة النقدية للكتاب. يستعمل المصطلح، أيضاً، بالنسبة للنص الذي يأخذ بوعي ذاتي كموضوع له صورته الفنية أو جنسه (مثلاً، ميتا خيال (Metafiction)).

فمثل هذه الانعكاسية الذاتية (Self-Reflexivity) شائعة في المسرح. فأدوات ميتا درامية (Metadramatic) تثير الانتباه إلى تمسرح وتصنع عالم المسرحية: جانباً (Asides)، والمقدمة (Prologues) والخاتمة (Epilogues)، ومسرحيات داخل



مسرحيات. وكما أشار إلى ذلك جايمس كالدروود (James Calderwood) (1969) التخيل (Imagery) الحقيقي للمسرحية يمكن أن تكون له وظيفة ميتا درامية: مثلاً الصور المكررة للتمثيل المسرحي لشكسبير، «الظلال» والخشبة... إلخ. تم استعمال ميتا مسرح (Metatheatre) في بعض الأحيان بشكل مترادف (مثلاً كير إيلام (Keir Elam (1980))، لكن وكما استعملها على نحو أصلي ليونيل أبيل (Lionel Abel) (1963) فإنها تحيل على التقليد المضاد للطبعياتية (Anti-Naturalistic) التي تمنح للحياة حلماً ولعالم المسرحية واقعاً: كما في عمل بيرتولت بريخت وصاموئيل بيكيت.

■ ميتا سَرْد، ميتا سردي (Metadiegesis, Metadiegetic)

واحد من مجموعة مصطلحات (-Digetic) (انظر، أيضاً، سَرْد (Diegesis)، وسرد خارجي (Extradiegesis) في عمل جيرار جينيت على السرديات والمستويات السردية فإن ميتا سرد (Metadiegesis) هو حكاية داخل حكاية، قصة من درجة ثانية، مثلاً، الحكايات التي حكاها الحجاج المدمجة (Embedded) في الإطار النظري لحكايات كانتربوري لشوسور.

ليس كل النقاد أحبوا اختيار جينيت للمصطلح هنا، مادامت ميتا (-Meta) تبدو أنها تعني «تحت» (Below) أكثر من «وراء» (Beyond) أو «فوق» (Above): ولذلك فقد فضل شولوميث ريمون - كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (2002) مصطلح مُنْدَرِج سردي (حكائي) (Hypodiegesis). من الممكن أن تكون هناك سرديات بدرجات إضافية: في **مرتفعات ويذرنغ** (*Wuthering Heights*) لإيميلي برونت، مثلاً، يسجل لوكوود (Lockwood) في يومياته حكاية قصتها عليه نيلي دين (Nelly Dean) التي هي بالفعل حكاية قصتها عليها إيزابيلا. كثير من البحث يجب أن ينجز حول الوظائف الخاصة وتأثيرات الحكايات الميتا سردية (Metadiegetic).

يمكن أن تقام الملاحظة هنا، أيضاً، بالنسبة لمصطلح جينيت كناية بالسبب (Me-talepsis) الذي يحيل على الانتهاكات الصريحة للمستويات السردية (Diegetic) بواسطة تطفل السارد أو الشخصية في عوالمها السردية (Diegetic) والميتا سردية (Me-tadiegetic). التأثير هو أن تمنح وهماً أكبر للحقيقة للعالم المتخيل. ولذلك فلورنس



ستيرن ينصح دائماً في تريسترام شاندي القارئ لمساعدة الشخصيات بطريقة ما.

■ ميتا لغة، وظيفة ميتا لغوية (Metalanguage; Metalingual Function)

إن استعمال ميتا لغة (Metalanguage) في اللسانيات قد ارتبط على الخصوص بعمل لويس هيلمسليف (Louis Hjelmslev) (1943) إنه نسق - دليل (Sign-System) تم تطويره للحديث عن نسق - دليل آخر كمضمون (Content)، أو لغة ذات مستوى عال للحديث عن لغة أخرى (موضوع - اللغة (Object-Language). لقد طور الرياضيون والعلماء أنظمة خاصة من الرموز للحديث عن المفاهيم بطريقة سهلة، **وقد طورت موضوعات أخرى بما فيها اللسانيات ميتا لغات أو رطانات**، وذلك بخلق كلمات خارج العناصر الموجودة في اللغة أو المعاني الموسعة للكلمات العادية. ولذلك، فإن هذه المعاجم التفسيرية مثل هذا المعجم تكون ضرورية.

وحتى في الكلام العادي نستعمل اللغة ميتا لغوياً (Metalinguistically) لتأطير الكلام بإثارة الانتباه إليه لسبب ما: تفحص التلفظ الخاص، ومساءلة كلمة عامية، وملاحظة التباس (Ambibuity)... إلخ. تتضمن السمات الميتا لغوية للغة مع الظروف (Adverbials) مثل (Frankly) أو (Bluntly)، وعلامات (Tags) الخطاب المباشر وغير المباشر في تمثيل الكلام (مثلاً (Go Away» She Ordred»)). إنها الوظيفة الميتا لغوية (Metalingual Function) للغة (انظر رومان جاكوبسون (Roman Jakobson)) 1960 هي من يساعد على تمييز التواصل البشري عن التواصل الحيواني.

■ استعارة (Metaphor)

(1) تم استعمال استعارة (Metaphor) (من المعنى اليوناني «Carry Over» «يرجئ») أحيانا كعنونة عامة لمختلف أنواع المعاني المجازية (Figurative Meaning) أو التحويل الكلامي بما في ذلك الكناية (Metonymy) والمجاز المرسل (Synecdoche).

(2) دائماً، مع ذلك وبشكل خاص، هي صورة أو وجه بياني (Trope) شائع جداً في البلاغة. عندما تستعمل الكلمات بمعان استعارية، فإن حقل أو مجال الإحالة يتم إرجاؤه أو تخطيطه مع آخر على أساس تشابه مدرك بين الحقلين: وهكذا، فعندما يقول هاملت. إن العالم



Is an Unweeded Garden,
That Grows to Seed ... (I. ii)

فسمات الحدائق تطبق على العالم. وكما يكشف عن ذلك هذا المثال أيضاً، تعد الاستعارة دائماً أداة لإعطاء معنى لتجارب معقدة نسبياً ومجردة أو غير مألوفة بلغة تجارب مألوفة أكثر. لقد اعتبر كوينتيليان الاستعارة إلى حد بعيد أجمل الوجوه البلاغية، هدية من الطبيعة. لقد كان أرسطو في شعرياته (Poetics) أكثر تحليلية، بحيث رأى الاستعارة كوجه بلاغي مبني على الشبه، وكثير من النقاد الآخرين منذ ذلك الحين لاحظوا علاقةً ضمنيةً بارزةً مع التشبيه (Simile). وهكذا، في معجم صاموئيل جونسون تم تحديد الاستعارة باعتبارها «تشبيهاً مكبوساً في كلمة». في المثال أعلاه ، قارن هاملت العالم بحديقة معشوشبة باستعمال بشكل صريح القارنة (Like) (مثل). لكن قضايا (PropositionS) للشكل س هو ص تبدو أكثر فعالية وإثارة من تلك التي لها شكل س تشبه ص. يمكننا للحظة أن نعتقد حقاً أن س هي ص، وتأويل الاستعارة في سياقها العملي (Pragmatic Context) والحرفي (Literally)، وليس مجازياً (Figuratively). وكما استدل على ذلك الفيلسوف دونالد ديفيدسون (Donald Davidson) (1978)، كل التشبيهات (بشكل عادي) صحيحة، لكن معظم الاستعارات (بشكل واضح) خاطئة» ، إنها تظهر إذن لتهزأ بمبدأ النوعية (Maxim of Quality) لغرايس.

وقد اهتمت الدلالة والنقد الأدبي بالحافز وراء قيام هذه القياسات، والسمات الدلالية الخاصة التي تربط س ب ص معاً: إن فحوى المضوع (Topic) والأداة الناقلة (Vehicle) (النظير (Analogue)) بلغة إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) (1936) وإن هدف (Target) ومجالات المصدر (Source) في الشعريات المعرفية (Cognitives Poetics). عندما نظر روميو إلى السماء، قال Night's Candles Are Burnt Out (روميو وجولييت (*Romeo and Juliet*) V ; iii)، إننا نعطي معنى للغز – تعيين الشموع كنجوم – لأنهما معاً يزودان بالضوء. هنا شكل ومادة الشموع لا يتصلان بالموضوع، ومن ثم، فإن هذه التفاصيل نحذفها ذهنياً. فإن فحوى الهدف والأداة الناقلة (Vehicle) (مصدر) يجب أن يكون لهما بعض التشابه حتى يبدو القياس مناسباً وأن يكون هناك اختلاف كافٍ في الاستعارات الدرامية أو الوصفية حتى يبدو القياس أخاذاً وحياً. وبالفعل، في بعض الحالات ليس من السهل دائماً تعيين خلفية (Ground) الحافز بالنسبة للقياس بشكل دقيق، أو من



القراءة الأولى، واللاحتمية (Indeterminacy) والالتباس (Ambiguity) اللذين ينتجان عن مصطلحات وليام إمبسون (William Empson) (1930) ويجعلان الاستعارة مصدراً قوياً لتعدد المعنى. (وفي بعض الحالات لا يكون الشرح بالتشبيه دائماً واضحاً. انظر، كذلك، جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)).

تعد الاستعارة في إعادة صورنتها (Reconceptualization) للتجربة مثالاً جيداً لسيرورات إزالة الألفة (Defamiliarization)، وهي مهمة على نحو خاص بسبب ذلك، في اللغة الشعرية. ولنفس الأسباب يتم استغلالها بصرياً ولغوياً في سجل الإشهار (رقاقات البطاطس(Cornflakes) المقترنة بأشعة الشمس... إلخ).

وكما تبين أيضاً (Night's Candles)، لا تأخذ كل الاستعارات صورة تركيبية وضمنية لـ س هي ص، وكما تبين هذه المعادلة نفسها حيث يتوقف الإعجاب التام بالاستعارة ليس فقط على معاني الكلمات المفردة بل أيضاً على تأويل الوحدات المعجمية والتركيب في السياق. فليس كل الاستعارات أسماء (Nouns) فضلاً عن ذلك. فمع الأفعال الاستعارية (Metaphorical Verbs) تكون صورة التشخيص (Personification) مقترنة. وهكذا يتواصل كلام روميو:

Night's Candles Are Burnt Out, and Jocund Day
Stands Tiptoe on The Misty Mountain Tops

وبلغة النحو التوليدي (Generative Grammar)، المحاكية لتفكير القرن السابع عشر، ستكون الاستعارة في الشطر التالي انحرافاً (Deviation)، مادامت قيود اختيار الفاعل والفعل يتم خرقها هنا: Stands Tiptoe on ترد بشكل عادي مع أسماء موسومة بإحالة حي/ إنسان (كما هو الشأن بشكل عادي مع Jocund). إن استبدال المركب الفعلي المألوف (Appears Over?) بالشاذ ظاهراً يؤثر ليس فقط في الفعل هنا بل في الفاعل بشكل مجاور: إنهيوم الذي (Day) تم تشخيصه واكتسب ظلال معنى «بالعدوى» وأيضاً ربما بشيطانية شبابية (Youthful Impishness).

يمكن للاستعارات أن تعمل بطرق موسعة أكثر عبر مقاطع كاملة أو مقاطع شعرية (Stanzas)، للتزويد بإطار مرجع أو تصور، أو أدوات للاتساق الثيم. في **دوفر بيتش** (*Dover Beach*) لماتيو آرنولد (Matthew Arnold)، استعارة «البحر» للإخلاص



(Faith) تُكَون تخيل (Imagery) في معظم السونيتة (Sonnet)، ويظهر أنها تسمح ببروز استعارات متصلة (العالم كشاطئ). (انظر، أيضاً، وينيفريد نووتني (Winifred Nowottny) (1962)، بالنسبة للاستعارة الموسعة (Extended Metaphor)، وبول ويرث (Paul Werth) (1999) بالنسبة للاستعارة المدعومة ((Sustained Metaphor).

ليست الاستعارة خاصة باللغة الأدبية أو شبه الأدبية كالإشهار. إننا نستعمل ونسمع مئات الاستعارات في الكلام اليومي، وفي اللهجة السوقية (Slang)، وفي الحديث العمومي، ونقل الأخبار... إلخ. وكما شدد أيضاً لسانيون معرفيون مثل جورج لاكوف وآخرون (George Lakoff et al.) (1980) وما بعد التفكيكيين مثل بول دومان (1979)، ليست الاستعارات «زخرفة» لكنها جزء من بناء اللغة والفكر أيضاً. (انظر نظرية الاستعارة التصورية). لكنها مستعملة بشكل شائع، عكس الاستعارات الأخاذة في الشعر، بحيث نتوقف في كثير من الأحيان عن أن نكون مدركين بأن المعنى المجازي متضمن (The Pound Recovers)، و(The War Against Inflation، و(Black Hole)، وحتى هدف ومصدر أعلاه. وبلغة تحليل الخطاب النقدي (Cda) إنها أمكنة للأيديولوجيا، متواضع عليها (Conventionalized) ومنسجمة مع الطبيعة. (Naturalized). وهكذا، تعودنا على القراءة عن الحرب كما لو أنها «لعبة». تساعد الاستعارات أيضاً في ملء الثغرات المعجمية في اللغة، مثلاً: كما في (Goldilocks Zones) التي تنتمي إلى علم الفلك (مجالات الفضاء حيث الكواكب ليست لا ساخنةً جداً ولا باردةً جداً)، و(White Dwarf) التي تعني الانصهار النجمي (Burnt Out Star)).

ما سمي بالاستعارات الميتة (Dead Metaphors) هي كلمات لم يعد معناها الحرفي متداولاً وقد تحول معناها لذلك إلى المجازي: مثلاً كلمات ذات أصل لاتيني مثل (Comprehend) و(Dilapidated) و(Precocious).

(انظر، أيضاً، ريموند غيبس (Raymond Gibbs) (1994)، وأندرو غواتلي (Andrew Goatly) (1997)، وديفيد بونتر (David Punter) (2007)، وإيلينا سيمينو (Elena Semino) (2008). وبخصوص الاستعارة والمتون، انظر جوناثان كارتريس بلاك (Jonathan Charteris-Black) (2004)، وأليس ديغنان (Alice Deignan) (2005)).



(3) الاستعارة النحوية المعجمية (Lexicogrammatical) أو بكل بساطة الاستعارة النحوية يتم استعمالها في النحو النسقي (Systemic Grammar) حسب عمل ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) منذ الثمانينات (مثلاً، انظر (2004)) للإحالة على نقل الوظيفة الدلالية من الطبقة النحوية التي قد تميزها على نحو نموذجي إلى أخرى. مثل الاستعارات النحوية هذه هي ذات اهتمام وقيمة مهمة في مناقشة الاختيار الأسلوبي. هي دائماً تقتضي تحويلها إلى أسماء تأسيماً (Nomina-lization) على حساب الأبنية الفعلية «لسيرورة»، وتزود بإنجاز بارع ضروري على حساب اللاشخصية أو التجريد. إنها شائعة في الكتابة العلمية والأكاديمية. تأمل:

The Province's Bombardment Was Necessary for International Security

في مقابل:

That The Province Was Bombarded (By Whom?) Was Necessary for International Security.

(انظر، أيضاً، أ – م. سيمون – فاندنبيرغن وآخرون (A.-M. Simon-Van-denbergen et al. (Eds) (2003)).

■ كناية (Metonymy)

من اليونانية «Name Change» تغير الاسم (Denomination) تسمية في اللاتينية، وهي وجه بلاغي أو صورة بيانية يتم بواسطتها تعويض اسم مرجع ما (Referent) إلى صفة (Attribute)، أو لذات (Entity) مقترنة بطريقة دلالية ما (مثلاً، سبب (Cause)، وتأثير (Effect)، وأداة (Instrument)، ومصدر (Source). وهكذا في شعار الإشهار الفتيات السنغافوريات Singapore Girls – You Are A Great Way To Fly. الشذوذ المثير للعين الواضح يتم تفسيره باستبدال (الفتيات) (Girls) بـ (Airline) الخطوط الجوية التي تعمل لفائدتها (Girls). وبلغة السيميائيات، تعد الكناية (Metonoymy) دليلاً إشارياً (Indexi-cal Sign): هناك علاقة تجاور مباشرة أو منطقية بين الكلمة المستبدلة ومرجعها. وهكذا، في الإشهار التلفزي منتوج مثل منظف الأرض يعد قريناً لأسلوب الحياة المنزلية الموصوف أيضاً.



الكناية شائعة في اللغة اليومية. إننا نحدد بشكل شائع الكتب من خلال مؤلفيها (مُنْتِجُ الْمُتُوج) كما في (She Loves James Joyce). مركبات مثل (The Press) (الجرائد (Newspapers)، (The Stage) (المسرح (Theatre)، و (The Crown) (الملكية (Monarchy))، و البيت الأبيض (The White House) (رئاسة الولايات المتحدة (U.S Presidency))، يتم استعمالها تقريباً دون إدراكنا أن الموضوع المقترن بمهنة أصبح يرمز للمنصب ذاته. **التأثير يمكن أن يزيل الشخصنة في أوضاع شكلية** خاصة (مثلاً دون ذكر للاسم). ومع ذلك تستعمل للاقتصاد والملاءمة في البيع بالمزاد العلني (Sold To The Red Hat By The Door) و-Service Encoun) **ters) و(The Ham Sandwih Is By The Window). كثير من الأسماء الشائعة** المشتقة من أسماء الأعلام تبدي كناية في تحولها الدلالي من اسم العلم إلى موضوع مقترن بالاسم (مثلاً: (Cardigan) و(Burgundy) و(Jacuzzi))

تلتبس كناية ببساطة وفي كثير من الأحيان مع مجاز مرسل (Synecdoche)، وإن هذا الأخير من جهة الإدراك ينظر إليه كنوع خاص من الكناية (Metonymy). في المجاز المرسل يعوض اسم المرجع مباشرة باسم جزء فعلي منه: مثلاً (Strings) (Stringed Instruments) و (Set of Wheels) (Car) و(Keel) (Ship)... إلخ.

في الكناية والمجاز المرسل معاً المعاني المقترنة هي في نفس المجال التصوري أو في نفس المستوى الدلالي، فليس هناك نقل لحقل المرجع كما في الاستعارة، وليست هناك إهانة علاوةً على ذلك لمبدأ النوعية (Maxim of Quality): «الحقيقة» تمت المحافظة عليها. وكالاستعارة أيضاً تعمل بالاستبدال: كلمة متوقعة بأخرى غير متوقعة. وحسب عمل رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1956) حول الاضطرابات اللغوية وحول التفريع الثنائي البنيوي بين الاستعارة (النموذجي -Paradigma tic) والكناية (المركبي (Syntagmatic)) وتشابهاتها الشكلية واختلافاتها فإن الصورتين معا قد تمت مناقشتها في غالب الأحيان كزوج مثنوي وأصبحت تقوم كرموز (Symbols) لتفريعات ثنائية إضافية في الثقافة والأدب. لقد تم الاستدلال، مثلاً، أن السينما والمسرح يعملان بشكل أكثر طبيعية من خلال الكناية: فشجرة يمكن أن ترمز لغابة المسرح، وصف من المنازل يرمز لقرية، المشهد يقرن المشهد بالتجاور. تستغل اللغة الشعرية بالمقابل الترابطات بالمشابهة، وبالاستعارة بشكل عام على الأقل. هنا، أيضاً، تمت إقامة التمييز في النقد الأدبي بين صيغ مختلفة للكتابة: إذا كان النثر «الواقعي» يتم النظر إليه على أنه كنائي في المقام الأول، فإن بعض



أنواع الشعر المعاصر تشتغل عبر الكناية منها عبر الاستعارة. (انظر، أيضاً، ديفيد لودج .(David Lodge) (1977) العالم النفسي الفرنسي جاك لاكان ذهب إلى حد أنه استدل على أن اللاوعي مبني كاللغة بلغة الاستعارة والكناية، وهو ما يتكافأ مع تكثيف (Condensation) واستبدال (Remplacement) سيغموند فرويد.

في النظرية التفكيكية (Deconstruction Theory)، كما في اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) من جهة أخرى، التقابل بين الكناية والاستعارة تم محوه. كثير من الاستعارات الشائعة لها أساس كنائي: عندما ترتفع الأسعار، الأشياء تكلف نقوداً أكثر، بقدر تراكم الأشياء (سبب (Cause)) تزداد ارتفاعاً (أثر (Ef-fect)). **مصطلحات شائعة للمخاطبة (Address) والإحالة (Reference) تؤلف** الاستعارة والكناية: مثلاً: (Butterfingers) و(Muffin–Top) و(Carrot–Top).

(انظر، أيضاً، أ. برشلونة (A. Barcelona) (2000)، ورينيه ديرفن ورالف بورين (René Dirven and Ralph Pöring) (2002)، وريموند غيبس (Ray-mond Gibbs) (1994) وجيرار ستين (Gerard Steen) (2004) وبخصوص المقاربة الدياكرونية التي تستعمل المكنز التاريخي للإنجليزية (*Historical The-saurus of English*)، انظر كاثرين ألان (Kathryn Allan) (2008)).

■ وزن (بحر)، عروضيات، نموذج عروضي... إلخ (Metre/ Meter; Metrics; Metrical Pattern, etc.)

الوزن هو الاسم الذي يمنح للنمذجة المنتظمة في البيت الشعري للمقاطع المنبورة (Stressed) والمقاطع غير المنبورة (Unstressed)، وصدارة الإيقاع المتغير أكثر للكلام اليومي. إنه مميز لمعظم الشعر، لكن، أيضاً، الأغاني والأغاني المقفاة والشعارات والأمثال والأحجيات.

يرتكز الاهتمام تقليدياً في دراسات الوزن (العروضيات (Metrics) أو علم العروض (Prosody)) على تكرار وحدات الإيقاع داخل شطر البيت الشعري، الموزون بالقافية (Feet) (منذ علم العروض الكلاسيكي)، أو قياسات (Mea-sures). وهكذا، فالوزن الخماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pantameter) له نموذج تكراري لخمس مجموعات من س (غير منبور)/ (منبور) أو خمس تفعيلات. وبشكل عام كان الوزن الإنجليزي ولايزال دائماً نبرياً (Accentual) أو نبراً موقوتاً



(Stress-Timed). والعدد الفعلي للمقاطع لكل شطر هو أقل أهمية (عكس الوزن المقطعي للشعر الفرنسي).

يشمل الوزن، أيضاً، استعمال القافية (Rhyme) وبدون قافية (Non-Rhyme) كأدوات بنيوية (الدوبيت البطولي من خمس تفعيلات، والشعر المرسل (Blank Verse)، ونماذج الأشطر في صور المقطع الشعري (Stanza) كوحدات. مثلاً تعاقب أبيات شعرية من أربع أو خمس تفعيلات في مجموعات لأربع أمر شائع في أغنيات الأطفال والأغاني البسيطة (ما سمي بوزن الموشح الغنائي (Ballad Metre)).

لقد اهتم العروضيون ليس بمعايير بنية البيت الشعري فقط، ولكن أيضاً بالانحرافات التي تنشأ عبر النبر المنقول أو القلب (Inversions)، وبالإيقاعات النادرة... إلخ. النموذج العروضي (Metrical Pattern) يفكر فيه أحياناً باعتباره جيشتالطاً أو نموذجاً مجرداً، أو بنيةً تحتيةً يمكن أن تتفاوت بسبب تأثيرات خاصة. كانت مصطلحات سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1964) هي هندسة البيت الشعري (Verse Design) في مقابل البيت الشعري الفعلي (Verse Instance). منظور إليها من تجربة القارئ، تقيم نماذج التكرار العروضي توقعات للتكرار، ما سمي بطبقة عروضية (Metrical Set): يشغل الوزن حيزاً في عين وذهن القارئ بقدر ما هو في الأبيات الشعرية ولغة القصيدة.

هناك، أيضاً، تنوع في الأساليب العروضية (Metrical Styles) بين الشعراء، عند تناولهم لنفس النماذج الإيقاعية (مثلاً انظر، أيضاً، توماس كاربر وديريك أتريدج (Thomas Carper and Derek Attridge) (2003)، وجيفري ليش (Geoffrey Leech) (2008)).

■ أسلوب متوسط، وسيط، معتدل (Middle Style)

واحد من طبقة التمييزات الأسلوبية الثلاثة (رفيع (Grand) أو عال (High)، وبسيط (Plain) أو منخفض (Low)) الذي تمت صياغته في البلاغة الكلاسيكية وقد كان له تأثير على التأليف الأدبي خلال القرن الثامن عشر.

إن مبدأ اللياقة (Decorum) كان التأثير الحاسم: يجب أن يتلاءم الأسلوب (Style) والموضوع، والجنس (Genre)، والوصف (Characterization) والوضع



(Situation)... إلخ. الأسلوب الوسيط (Middle Style) يمثل «الوسط» بين الأسلوب المنمق والرفيع كما هو مستعمل في السرد الهزلي. لقد كان بشكل عام الأسلوب المتبنى في خطاب التعليم والتثقيف، وللاستدلال والتحليل: استعمال بعض الصور البلاغية لفائدة الإقناع والتفخيم، لكن النغم (Tone) عموماً محايد إلى حد ما. يمكن اعتبار تقليد العظة الدينية الإنجليزية، انطلاقاً من كُتاب مثل إيلفريك في المرحلة الأنجلوساكسونية، عبر جون ويكليف (John Wyclif) وما بعد السير توماس مور (Sir Thomas More)، تمثيلاً للأسلوب الوسيط. لم يعد السياسيون المعاصرون يفضلون الأسلوب الرفيع: الأسلوب الوسيط يعتبر أكثر مساواة.

■ محاكاة، تقليد (Mimesis)

(1) تعد محاكاة (Mimesis) من تقليد (Imitation) اليونانية، مفهوما تمت مناقشته كثيراً في النقد الأدبي منذ المناقشة الأولى لأفلاطون وأرسطو في تفكيرهما حول طبيعة الأدب، والسرديات والفن. (انظر، أيضاً، إيريك أورباش (Eric Auerbach) (1957)).

استعمال أفلاطون للمصطلح في الكتاب III (Book III) من **الجمهورية** قد تناول على نحو خاص صيغ تمثيل الكلام. لقد أقام تمييزاً بين السرد «الحر» (Haple Diegesis) والمحاكاة: الأول خطاب الشاعر كسارد والثاني الكلام المقلد مباشرة أو الممثل للشخصيات نفسها. يتناسب هذا التمييز مع تمييز هنري جايمس بين «الحكي» و«العرض». الحوار المسرحي هو خطاب محاكاة بشكل واضح، بينما الرواية هي في المقام الأول سردية (Diegetic).

تبنى أرسطو في شعرياته (Poetics) رؤيةً واسعةً للمحاكاة التي هيمنت على النقد الأدبي حتى اليوم: أي إن الفن والأدب هما أساساً محاكيان في سعيهما لجلب الوهم لتمثيل العامل الواقعي. وحتى السرد (Diegesis) ليس فناً، لأنه ليس تقليداً، أو أنه نوع خاص من المحاكاة. اتجه النقاد للموافقة على أن هناك درجات في الحكي: السارد دائماً «متضمن» (Implied) الذي يزود بوضوح بالوسم (Tagging) (She Said)... إلخ). ولكن هذا لتبني المعنى الضيق للمحاكاة عند أفلاطون، فمعنى المحاكاة عند أرسطو أوسع.

فكون الأدب يمكن أن يقدم تفكيرا للحياة هو وهم فقط، مادامت الكلمات يجب أن تعوض الأفعال والمشاهد التي تحاكى بنجاح بواسطة المسرح والرسم، لكنها وهم،



«أكذوبة» (أفلاطون) التي قمنا بتثمينها وتقييمها (انظر، أيضاً، احتمال -Verisimili (tude «الواقعية» هي خاصية عدد من الروايات الإنجليزية والأوروبية للقرن التاسع عشر، مثلاً **الأب غوريو** (*Le père Goriot*) لأونوري دو بالزاك أو **الحرب والسلم** (*War and Peace*) لليو تولستوي (Leo Tolstoy)، التي يبدو أنها تمنحنا الحياة كما هي في تفصيلها الاجتماعي والدرامي. هنا أيضاً أي معنى للكمال يعد وهما: يجب أن تكون هناك ثغرات (Gaps). يعول الروائيون على قوة القراء في استنتاج مقدار مهم من المعلومة وبناء العالم.

يمكن النظر إلى المحاكاة إلى حد الآن كمحاكاة للمضمون (Content). من الواضح أن التقنيات اللغوية التي يستغلها الكتاب في محاولاتهم لتمثيل «حقيقة» الحياة يمكن أن تكون متفاوتة ومنحرفة. أدوات استلاب (Alienating) وأمامية -Fore (grounding مثل التخيل (Imagery) والتأليف يمكن أن تؤكد الإدراك حول طبيعة الأشياء (كما في شعر جيرار مانلي هوبكنز). وفي نفس الوقت يمكن للغة أن تثير الانتباه إلى نفسها وإلى الأدب كصورة فنية، (كما في الروايات الميتاوظيفية، أو قصائد إ. إ. كيومينغز).

(2) يمكن للغة، أيضاً، أن تثير الانتباه إلى ما تصفه عبر محاكاة الصورة (Form): بواسطة سيرورة تشاكل التمثيل (Enactment) أو الأيقونية (Iconicity). الأصوات والحركة يقع تمثيلها على نحو أفضل بهذه الكيفية بالجناس (Alliteration)، أو التجانس الصوتي (Assonance)، والتركيب (Syntax) المرن. تعد الصور المحاكية أو المثارة (Motivated) سمات تحليل المفردات المجمية العادية للغة في المحاكية الصوتية (Onomatopoeia) (أزيز، دوي، وَقْوَقة... إلخ).

أسلوب ذهني (Mind Style)

(1) مصطلح شائع ولده روجر فولر (Roger Fowler) (1977) لوصف التمثيل اللغوي في تقليد الرواية «للذات الذهنية للفرد»، سواء للشخصية، والسارد أو المؤلف الضمني (Implied Author). وقد تم الإدعاء فيما بعد أن فولر (Fowler) (1986) قد تأثر بأفكار بوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky) (1973) حول وجهة النظر (Point of View).

إن تقديم فكر اللهجات الفردية (Thought–Idiolects) للشخصيات قد تم تأكيده في المونولوج الداخلي (Interior Monologue) وكتابة تدفق الوعي (Stream



(Stream of Consciousness Writing: عمل جايمس جويس وفيرجينيا وولف، مثلاً. يركز هنري جايمس في **السفراء** الأحداث الموصوفة تقريبا كلها عبر الأحاسيس المعقدة وملاحظات الشخصية الأساسية لامبيرت ستريثر، باستعمال منهجيات تقليدية كثيرة للنقل السردي (Narrative Report). في القصة ذات الشخص الأول يقع إدماج أساليب الذهن (Mind) للشخصية والسارد: كما في **حارس في حقل الشوفان** (*Catcher In The Rye*)، مثلاً، ل. ج. د. سالينغر (J. D. Salinger) أو **لوليتا** (*Lolita*) لفلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov).

يميل الأسلوبيون إلى توجيه اهتمامهم إلى أساليب الذهن غير المألوفة أو المنحرفة في القصة، حيث السمات الأسلوبية الخاصة تكون إشارية (Indexical): مثلاً، الاستعارة والتعدية (Transitivity)، تحت التعجيم (Under-Lexicalization) وميولية (Modality).

(2) في معناه الواسع يمكن لأسلوب الذهن أن يستعمل لوصف تشكيل المفاهيم الفردية للأحداث، مهما كانت موسومة أو «محايدة» على نحو ظاهر. لا توجد لغة أو قصة حتى تلك التي لتشارلز ديكنز، و د. و. لورنس أو إرنست همنغواي، نافذة شفافة على الواقع. والأسلوب الذهني يعكس كون كل تصوراتنا للوجود مختلفة، وأنها في مدى معين تحكمها اللغة التي نستعمل. (انظر، أيضاً، أيديولوجيا).

(انظر، أيضاً، إينا بوكتنغ (Ina Bockting) (1994)، وجيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)، الفصل 6).

بالنسبة لمنظور الأسلوبية المعرفية، انظر إيلينا سيمينو (Elena Semino) (2002-2007)

(3) إن مصطلح نظير مفيد في دراسات السينما هو شاشة الذهن (Mindscreen) الذي أشاعه بروس كاوين (Bruce Kawin) (1978) للإحالة على مسرحة أفكار الشخصية أو خيالاتها.

■ الميولية، فعل الميل أو النزوع (Modality, Modal Verb)

(1) تستعمل الميولية (Modality) في المنطق والدلالة والنحو، وهي تهتم بمواقف المتكلمين تجاه القضايا التي يعبرون عنها. إنها أساساً سيرورة ذاتية ومحددة: الحكم على صحة القضايا من حيث درجات الإمكان، والاحتمال واليقين، والتعبير، أيضاً، عن معاني الوجوب والضرورة والإرادة والتوقع، المعرفة والاعتقاد... إلخ.



لقد أقيمت محاولات لتصنيف مختلف أنواع الميولية. وإن بعض المصطلحات قد مرت من المنطق إلى الدراسات الدلالية. الضرورة والإمكان هما شأن أساسي في المنطق، وكذا صدق الميولية (Alethic Modality)، التي تتعامل مع «صحة» القضايا. ما هو بارز، أيضاً، هو التمييز بين الميول المعرفية (Epistemic Modality) (من المعنى اليوناني «معرفة»)، والميول الوجوبية (Deontic Modality) (من المعنى اليوناني «ما هو مربوط») التي تهتم بـ «الضرورة» و«الترخيص». في النحو النسقي لميخائيل هاليداي (الذي) يسمى هذا المظهر الخاص بالتكييف (Modulation) وليس الميولية بالأحرى. جمل مثل (You May Go Now) و(You Must Leave At Once) تعبر عن الترخيص والوجوب، و(You May Be Right) و(She Must Have Arrived By Now) تعبر عن درجات اليقين (والشك) والمعرفة. الموجهية هي إذن وسيلة شائعة للتشذيب (Hedging)، خصوصاً في الخطاب العالمي والأكاديمي.

(2) كما تبين هذه الجمل التي تعبر عن الميولية نموذجياً بما يسمى أفعالاً ميوليةً (Modal Verbs)، التصنيف الأساسي للأفعال المساعدة (Auxiliary Verbs) في الإنجليزية.هي وسائل أخرى للتعبير عن الميولية هي الظروف (Adverbs) و(Possibly) و(Perhaps)، والجميلات (Clauses I'm Certain That)، والصيغة (Mood). أفعال الميول التي تستعمل بشكل شائع للإشارة إلى الأنماط المختلفة من الميولية هي (Can) و(Might) و(Must) و(Should) و(May). في المعنى الواسع تتضمن المعاني الميولية المعبر عنها من طرف هذه الأفعال أيضاً الإرادة (Volition) والتوقع (Prediction) (Shall و Will)، والقدرة (Ability)، والاحتمالية (Potentia- lity) (Can و Be Able To)... إلخ. (انظر أيضاً هاليداي (Halliday) (2004)).

(3) أصبحت الميولية تناقش في الأسلوبية كنتيجة لتزايد الاهتمام في الخطاب والعلاقات البيشخصية بين المؤلف الضمني والسارد والقارئ، وبالمسألة العامة لوجهة النظر (Point of View) في القصة.

يمكن مناقشة أن القصة تعمل في نسق الميول غير الصادق ضرورة أو احتمالا ما دام ليس هناك كلام خيالي صادق أو واقعي ما عدا في العالم الخيالي المخلوق. القضية هي ما الذي قد يقع إذا ..... . وعلاوة على ذلك، تقال الأقوال في القصة دائماً انطلاقاً من وجهة نظر شخص ما، سواء المؤلف الضمني كسارد أو شخصية، أو هما معاً: الذاتية حتمية. بقدر ما تكون الأقوال مقيدة ومثمنة، بقدر ما يتم تبليغ معنى شخصية السارد كلما كان الوعي أكبر للمخاطب الضمني.



التحديد الموسوم يعد مميزاً للسرديات ذات الشخص الأول: كما في مثال من استهلال **الجندي الطيب** لفورد مادوكس فورد:

We had known the ashburnhams for nine seasons of the town of nauheim with an extreme intimacy – or, rather with an acquaintance-ship as loose and easy and yet as close as a good glove's with your hand. My wife and i knew captain and mrs. Ashburnham as well as it was possible to know anybody, and yet, in another sense, we knew nothing at all about them …

تعد الموجهية الموسومة، أيضاً، خاصية لتمثيل سيرورات فكر الشخصية في فكر حر مباشر وغير مباشر، أو مونولوج داخلي.

وعلاوة على ذلك، تتم بنينة الحبكات ذاتها، سواء في المسرح، أو الملحمة أو الرواية، باستمرار على الميول المتضاربة: على الأحلام والواقع، الوجوب والرغبات، الاعتقادات والعقائد. وهكذا، في **الفردوس المفقود** يسقط آدم (Adam) لأنه خرق الميول الوجوبية السماوية التحريم: (Yet One Tree You Must Not Touch …).

(انظر، أيضاً، سوزان هنستن وجوف طومسون (Susan Hunston and Geoff Thompson) (2000)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2004 و2003). وبخصوص الدراسة المبنية على العينات للإنجليزية البريطانية، الأميركية والأسترالية، انظر بيتر كولينز (Peter Collins) (2009)).

■ صيغة الخطاب (Mode (of Discourse))

(1) ترتبط على نحو خاص بدراسة النمط اللغوي (Register) كما طوره ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1964): أحد العوامل السياقية المميزة(Situational) التي تساعد في تحديد السمات اللغوية والنصية المميزة للتنوعات المختلفة. (انظر أيضاً حقل (Field)) وفحوى (Tenor)).

ليس من السهل تحديد صيغة (Mode) مادامت تشمل وسيط التواصل (مثلاً الكلام أو الكتابة)، ودرجة الاستعداد والتغذية العكسية (Feedback)، ما أسماه هاليداي بالصيغة الرمزية (Symbolic Mode) أو قناة (Channel). الصيغة البلاغية (Rhetorical Mode) هي الشكل (Format) أو الجنس (Genre) (مثلاً، حوار مقابل حوار داخلي، رسالة مقابل تقرير).



في سنة 1964 بدا أن هاليداي يضم قصد أو وظيفة التواصل تحت صيغة (مثلاً، أيضاً حي، ديداكتيكي)، رغم أنه فيما بعد (1978 مثلاً) قد تمت مناقشتها تحت حقل (Field). ربما من الأفضل اعتبار قصد كعامل منفصل وهو ما ضمنه ميخائيل غريغوري (Michael Gregory) (1967) تحت وظيفة فحوى أو مغزى (Function Tenor). ومع ذلك، يضم س. س. سميث (C.S. Smith) (2003) حديثاً، أوصاف، وتوجيهات، وسردي... إلخ، تحت صيغة.

(2) في علم السرد (Narratology)، في العمل المؤثر لـ ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1984)، تعد صيغة أحد المحاور الأساسية الثلاثة لحلقة النمطية (Typological Circle)، نموذج للأنماط المختلفة من السرد. المحاور الأخرى هي الشخص (Person) والمنظور (Perspective).

يتم التمييز في محاور الصيغة بين السارد الذي يروي الحكاية والعاكسين (Reflectors) أو المركزين (Focalizers) الذين لا يفعلون ذلك، بل الذين يقدمون ما تم التفكير فيه أو الإحساس به مباشرة إلى القارئ.

(3) في نظرية الجنس (Genre Theory)، تحت تأثير نورثروب فراي (Northrop Frye) (1957)، هناك (ثلاث) صيغ أدبية أساسية: الغنائية الأرسطية، والملحمية، والدرامية.

■ حداثة **(Modernism)**

مصطلح عام لنطاق واسع للحركات الأدبية والفنية التي برزت في أوروبا والولايات المتحدة عند نهاية القرن التاسع عشر، في زمن الاضطراب السياسي والروحي، الذي تحدى تقاليد التأليف ونظرية الجمال بطرق جذرية حتى الثلاثينات. وكما قال ديفيد لودج (David Lodge) (1981) بدلاً من اتباع مبدأ الفن كمحاكاة (Imitation) (الفن يحاكي الحياة (Art Imitates Life)) ناصرت الحداثة (Modernism) القول المأثور لأوسكار وايلد «الحياة تحاكي الفن» (Life Imitate Art). اللغة ليست وسيطاً شفافاً للواقع، لكنها نشاط في حد ذاته يتم إبرازه في الصدارة عن وعي باستعمال الرمزية (Symbolism)، والتركيب (Syntax) غير المألوف، والالتباس (Ambiguity)، واللعب بالكلمات، واللامنطق واللغز. تسبق الحداثة بطريقة ما



الحركات اللغوية والأدبية للبنيوية والشكلانية، التي يمكن توضيح أبحاثها الخاصة من خلال الكتابات الحداثية: قصائد إزرا باوند، وو. ب. ييتس، وت. س. إليوت، مثلاً، أو روايات فيرجينيا وولف وجايمس جويس.

■ نعت **(Modifier)**

(1) يستعمل في النحو الحديث لوصف العناصر التابعة (Dependent) في المركب الاسمي (Noun Phrase) أو مجموعة اسمية (Nominal Group)، يَرِدُ قبل أو بعد الاسم كرأس (As Head).

تعمل المحددات (Determiners) (مثلاً The وA) على نحو تمييزي كنعوت (The Elephant) (Modifiers)، وكذلك تفعل الصفات (Adjectives) (The Old Grey African Elephant). هناك تمييز تتم إقامته عادة بين مثل هذا قبل وبعد التعديل (Postmodification) (Premodification): هذا الأخير هي النعوت التي تلي الاسم (تعرف، أيضاً، بالنعوت (Qualifiers) عند هاليداي أو النحو النسقي (Systemic Grammar). تستعمل الجمل الموصولة (Relative Clauses)، والجمل غير المتصرفة (Non-Finite Clauses) والمركبات الحرفية (Prepositional Phrases) فيما بعد التعديل وتتجه لتصبح أكثر تعقيداً نحوياً فيما قبل التعديل.

(2) يستعمل النعت (Modifier)، أيضاً، بشكل أكثر عمومية في النحو لوصف العناصر التابعة بنيوياً في مجموعات أخرى أو مركبات، مثلاً: (Very) في المركب الوصفي (Very Nice). تسمى هذه، أيضاً، نعوتا فرعية (Submodifiers). في النحو التقليدي تُحدد الظروف (Adverbs) دائماً سواء كجملة (Sentence) أم نعوت للفعل (كما في: (She Angrily Stormed Out of The Room)).

■ أحادية **(Monism)**

تعرف أيضاً كنص (Text) أو أحادية جمالية (Aesthetic Monism)، وهي نظرية للمعنى ناصرها بعض النقاد الأدبيين (مثلاً النقاد الجدد (New Critics)) والأسلوبيون (مثلاً في اللسانيات النقدية)، التي تستدل على تلازم الشكل (Form) والمضمون (Content).

تستدل وجهة النظر المقابلة، الثنائية (Dualism)، على أن الشكل والمضمون



يمكن تمييزهما، ومن ثم من الممكن بالنسبة «لنفس» المضمون أو المعنى أن يتم التعبير عنه بطرق مختلفة بالشرح (Paraphrase) أو بالترادف (Synonymy).

بالنسبة للأحاديين (Monists)، مع ذلك، كل تغيير في الشكل هو تغيير في المعنى، وحتى الثنائيين يعترفون بأن هناك، في مستوى السطح، تغييرات في القيم الإيحائية للكلمات. رغم أنه يبدو، دائماً، أننا نملك الاختيار في البنيات والتعابير، فإن هناك فروقاً دقيقة في المعنى يتم تبليغها: (Stop Talking)، و(Please Be Quiet)، و(I Can't Hear Myseft Think)... إلخ. في اللغة الشعرية خصوصاً حيث التركيز الجمالي يكون على مستوى الشكل منه على مستوى المضمون، فإن المدى الذي يكون فيه التأويل ممكناً حقاً باستثناء في المستوى الأعمق للتكافؤ الضمني، أمر فيه نقاش. بالنسبة للأحادي كل الاختيارات الأسلوبية هي اختيارات لغوية، والعكس صحيح. ليس الأسلوب فقط «طريقة» للتعبير، بل شيئاً ذا معنى.

(انظر، أيضاً، جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) للتلخيص).

■ حوار داخلي، مونولوج، حوار داخلي درامي (Monologue, Monologic, Dramatic Monologue)

(1) حوار داخلي (Monologue) هو مخاطبة الذات، خطاب لمتكلم واحد دون توقع الجواب من المخاطَب (Addressee).

تأخذ الحوارات الداخلية صوراً كثيرة: من «الحديث بصوت عال»، إلى النفس في السر، إلى المحاضرة العمومية المهيأة. كثير من الحوارات يمكن أن تتضمن فترات من الكلام من طرف متكلم واحد التي هي حوارات داخلية فعلا: أوصاف، وسرديات، ودعابات، واعترافات. الحوارات الداخلية شائعة في الوسط المكتوب: أنواع قليلة جداً من الخطاب المكتوب غير الرسائل تتوافر على توقع مباشر للجواب، ولو أن المقالات، والمراجعات، وكراسات التعليمات... إلخ، تتم كتابتها إلا أن القراءة حاضرة في الذهن.

هناك أنواع كثيرة من الحوارات الداخلية الأدبية. ما سمي بالحوار الداخلي الدرامي المونولوج الدرامي (Dramatic Monoluge)، حيث قصائد مثل **دوقتي الأخيرة** (*My Last Duchess*) لروبرت براونينغ، **وفرا ليبو ليبي** (*Fra Lippo Lippi*) تعد أمثلةً مشهورةً، تقدم نوعاً من شبه الحوار: المتكلم - الشخصية يخاطب «الجمهور»



الذي يكون حضوره ضمنياً (باستعمال عناصر بيشخصية)، لكن جوابه غير مصرح به:

I Am Poor Brother Lippo, By Your Leave!
You Need Not Clap Your Torches To My Face.
Zooks, What's To Blame? You Think You See A Monk! ...

في المسرح، هناك تقليد للحوارات الداخلية الهزلية، مثل إلقاء ستانلي هولواي (Stanley Holloway) بخصوص ألبرت رامسبوتوم (Albert Ramsbottom) والأُسُود (Lions) الذي قدمه لجمهور مستمع. يعد خطاب الذات (Soliloquy) في المسرح تلفظ بصوت عال لأفكار الشخصية (انظر، أيضاً، حوار داخلي محكي (Narrated Monologue).

(2) ارتبط مصطلح حوار أحادي (Monologic) (ذو صوت واحد)، على نحو خاص بكتابات اللغوي الروسي ميخائيل باختين (المنشورة لأول مرة في العشرينات وما بعدها) في مقابل حواري (Dialogic) (ثنائي الصوت). ناقش باختين بإقناع للتمييز الذي يتوقف ليس على عدد المشاركين بل على طبيعة الخطاب نفسه. وهكذا، فحوار داخلي يمكن أن يكون حوارياً (Dialogic) يتضمن «تحاوراً» ملازماً أو ضمنياً يوجه إلى النفس كما للآخر. وعلى العكس من ذلك، يمكن اعتبار الحوار المسرحي حواراً أحادياً (Monologic) بمعنى أنه ذو صوت واحد عكس الحوار الداخلي، إنه متحد ومتحكم فيه بواسطة الصوت المهيمن للمؤلف. والخطاب الشعري بالنسبة لباختين هو كذلك حوار أحادي (الأمر فيه خلاف). لغة الرواية، مع ذلك، هي على نحو مميز ثنائية الحوار، مفتوحة على كل لغات الحياة اليومية المتنوعة اجتماعياً المحيطة بها، التي تحرر أصوات الشخصيات والسارد داخلها.

■ صيغة الفعل (Mood)

(1) هو في النحو التقليدي تصنيف تتم الإشارة له من خلال الاختلافات في صيغ الفعل التي تسبب في بروز أنماط مختلفة للجملة، وتقابلات دلالية أساسية للميولية (Modality).

الصيغة الأساسية أو غير الموسومة (Unmarked Mood) في الإنجليزية هي الإشاري (Indicative) أوصيغة حقيقية التي يشار لها في صورة الزمن الحاضر للشخص الثالث على الأقل، بواسطة S- التصريف She Very Obviously Like-s



Elephants. التي تتقابل مع الصيغة غير الحقيقية (Subjunctive)، التي تعبر عن غير المؤكد، الافتراضي أو المرغوب فيه... إلخ. الذي يشار إليه بحاضر الشخص الثالث دون لاحقة انتهاء على الإطلاق :(I Suggest That She Visit a Psychiatrist).

في الإنجليزية الحديثة تم استبدال الصيغة الافتراضي (Subjunctive) في استعمالات عديدة بأفعال الميول (Modal Verb)، الميول الأساسية التفسيرية: I Suggest That She Should Visite a Psychiatrist، وأيضاً الصيغة الإشارية (Indicative): I Suggest She Visits a Psychiatrist. في بعض الأنحاء يتم وصف الصيغة الأمرية (Imperative) أيضاً كصيغة يعبر فيها عن الإرادة والرغبة.

في أنحاء أخرى الهاليدية أو النحو النسقي يتضمن التقابل الأساسي اختلافات في القوة الإنجازية، ويقترن بشكل ضيق بالمكون البيشخصي للنحو. وهكذا، فالصيغة الإشارية تستعمل بشكل عادي بالنسبة لأنماط الجمل الخبرية (Declarative) التي لها قوة الكلام، بينما الصيغة الامرية (Imperative) تستعمل في جمل الأمر التي لديها قوة الأوامر أو الطلبات. هنا، أيضاً،يتم حصر نمط جملة الاستفهام كصيغة التي تستعمل لطرح الأسئلة.

(2) لقد تم تطبيق المصطلح، أيضاً، بشكل استعاري على مظاهر دراسة السرد في عمل تبنى النحو السردي (Narrative Grammar) كنموذج. لقد اقترح تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1966) الصيغة (Mood)، والزمن (Tense) والمظهر (Aspect) كأبعاد للدراسة، رغم أنه في الأخير قد غير صيغة (Mood) بمصطلح نمط لغوي (Register) (1967 وما بعده). التصنيف الملائم الواضح يهتم بشكل عام بنمط الخطاب المستعمل من قبل السارد، وبصيغ تقديم الكلام، ودرجات وضوح حضور السارد والقارئ.

لجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972، فصل 4) أيضاً له صنف للصيغة (Mood) التي تتبع انشغال تودوروف بأنماط الخطاب بالموازاة مع استمرارية السرد المحاكي (Diegetic –Mimetic)، التي يتم تعيينها أيضاً بشكل ضيق مع دراسات وجهة النظر (Point of View) مظهر (Aspect) (تودوروف) والمسماة بالميولية (Modality) من طرف نقاد آخرين. وكما استدل على ذلك، فالجانب غير الموسوم في السرد، كما في الخطاب العادي، هو الجهة الإشارية (Indicative)، وذلك لنقل



الوقائع. أيضاً، هناك درجات إثبات ممكنة، درجات في كمية المعلومة المقدمة (ومن ثم درجات في «المسافة» بين السارد والقارئ)، واختلافات في وجهة النظر أو التركيز (Focalization)).

■ الصرف، مورفولوجيا، (أصغر وحدة صرفية)، مورفيم (Morphology, Morpheme)

(1) في النحو (Grammar) والمعجميات (Lexicology) يهتم الصرف (Mor-phology) (من (Morphe) (Form) (شكل) اليونانية)، إن التشكيل الداخل للكلمات، «جذورها» (Roots)، أو «جذوعها» (Stems)، ولواصقها (Affixes).

تعد الوحدة الصرفية (Morpheme) (تم توليدها في 1896) بالقياس مع الوحدة الصوتية (Phoneme) الوحدة المميزة الصغرى في التحليل النحوي: قد تكون كلمة أو صورة حرة (Free Form)، أو لاصقة (Affix) أو صورة مربوطة (Bound Form). وهكذا، فـ (Sausage–S) تتكون من الصورة الحرة (Sausage) كجذع، زائد صورة مربوطة، واللاحقة (Suffix) النحوية أو (الصرفية) (Inflection-s) التي تسم الجمع. اللاحقة النحوية، مثل علامة الجمع والإعراب والزمن... إلخ، هي لواحق في الإنجليزية.

تعد معظم اللواحق، وكل السوابق (Prefixes)، وحدات صرفية معجمية في الإنجليزية، تستعمل على نحو مميز لبناء وحدات معجمية جديدة: كما في (Pre-Sh-runk) (Dry-Clean-Able)، و(Anti-Static). الوحدات الصرفية المعجمية لها أكثر من معنى معجمي (Lexical Meaning) من الوحدات الصرفية النحوية مثل (Ing-)، أو (Ed-) (انظر، أيضاً، إلصاق (Affixation)، واشتقاق (Derivation)).

بعض الوحدات الصرفية معظمها نحوي لها تحقيقات أصواتية (Phonetic) مختلفة حسب سياقاتها الأصواتية: تسمى تنوعات صرفية (Allomorphs) أو تنوعات مورفيمية (Morphemic Variants) أو صرفية فونيمية (Morphophonemic). فـ /t/ و /d/ و /Id/ كلها تنوعات للوحدة الصرفية للزمن الماضي {Ed}، في كلمات مثل (Missed) و(Slammed) و(Hoarded). توجد تنوعات أخرى في كلمات من قبيل (Loaf- Loaves)، (Illegal)، (Irresponsible) (من سابقة النفي اللاتينية In-)، و (/s/ - /ʃ/) (Commerce – Commercial).



(2) الصرف في معناه (Morphology) العام، المعنى البيولوجي «لدراسة أشكال الأشياء»، معروفة أيضاً في علم السرد (Narratology) انطلاقاً من العمل الرائد للشكلاني الروسي فلاديمير بروب في 1928، نشر كتاباً حول أشكال متن حكايات الجن الروسية، ملاحظاً كيف أن الاختلافات في حبكة العمل بين كل حكاية هي في الواقع تنوعات «لنفس» الحبكة، التي تسمى عناصرها الأساسية بالوظائف (Functions). (انظر، أيضاً، حافز (Motif) (في أدناه).

فكرة رئيسية متكررة (Motif)

(1) اعتنى بها الشكلانيون الروس (مثلاً، بوريس توماشيفسكي (Boris Tomashevsky) في دراسات النحو السردي، وسابقيهم فيسيلوفسكي(Veselovsky) في بداية القرن العشرين (انظر ل. ليمون و م. ج. ريس (ناشرون) (L. Lemon and M. J. Reis) (1965)، تم استعمال فكرة (Motif) في الوحدات الموضوعية السردية البسيطة في الحكايات الشعبية، والحكايات: مثلاً زوجة الأب تكره الربيبة الجميلة، وسرقة ضوء الشمس... إلخ. يمكن أن تدمج الافكار في أية حكاية، وتتكرر من حكاية إلى أخرى في تمظهرات مختلفة. (انظر، أيضاً، عمل لوبومير دولوزيل (Lubomir Doložel) (1976، 1979) في الدلالة السردية).

(2) استعملت فكرة متكررة (Motif) بشكل أكثر شيوعاً في الأدب ودراسات السينما كمرادف للفكرة المهيمنة المتكررة (Leitmotif): تيمة متكررة أو فكرة في نص أو أثر. وهكذا، فازدراء المتع الدنيوية يعد فكرةً متكررةً في الترنيمات الدينية القروسطوية، مرور الوقت (Passing of Time) في سونيتات شكسبير: تسمى في البلاغة بالفكرة الرئيسية المتكررة (Topos).

الإثارة، المحفز، المثير للمعنى (Motivation)

(1) يستعمل مصطلح المثير في السيميائيات تبعا لعمل فرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure) (1916)، وشارل س. بيرس (Charles S. Peirce) (منشور 1931 – 58) وآخرون، إنه مصطلح لوصف العلاقات بين الرموز (Signs) أو الدوال (Signifiers)، والمدلولات (Signifieds) والمقاصد (Referents).

معظم العلاقات بين الرمز والمدلول في اللغة البشرية هي اعتباطية أو غير مثارة: ليست هناك علاقةٌ مباشرةٌ بين الكلمة و«الموضوع» الذي تحيل عليه. ومع ذلك، فطبقات الرموز أو الإشارات التي تعرف كأيقونات (Icons)، ما دامت تشبه



بصرياً ما تمثله (كما في التصوير الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، أو المجسمات -Holo) (grams)، فهي مثيرة للمعنى على نحو عال. هناك بشكل واضح درجات لإثارة المعنى (Motivation) حتى داخل طبقة الإشارات الأيقونية، فإشارات الطريق هي أقل إثارةً من الرسوم المتحركة التي هي أقل تحفيزاً من الصور الفوتوغرافية، وبعض أنواع التصوير الزيتي (تجريدي، سوريالي) هي رمزية (Symbolic) أكثر منها أيقونية. طبقة الإشارات المعروفة كرموز أيقونية هي محفزة في جزء منها إلى مدى يوجد اتصال بين المدلول والدال يكون دائماً سبباً أساسياً لفهم الكناية (Metonymy).

وحتى من الناحية التقنية يمكن للإشارات الاعتباطية أن تبدو محفزة للمجتمع الذي يستعملها، بواسطة نوع من الأصالة (etymology) «الشعبية» أو «الإبداعية» (انظر دوايت بولينغر (Dwight Bolinger) (1965)، انظر أيضاً جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1967) في نقده لسوسور). بعض الكلمات في الواقع، تكون ربما مثيرةً إلى مدى تكون فيه ذات أصل محاكٍ صوتياً: صورتها محاكية للصوت الذي تمثله (كما في (Moo)، و(Crash). يضاف إلى هذا كلمات الفونيات العنقودية حيث تقع (Clusters)، في مواقع أولى أو أخيرة، قد اكتسبت ترابطات جمالية صوتية -Pho) (naesthetic، بغض النظر عن الأصل المحاكي صوتياً، التي يمكن لذلك أن تجمع مع بعضها وأن تعتبر محفزةً أو «معيدةً للتحفيز بالارتباط» (Remotivated) ديريدا، مثلاً: Gl-Eam، و Gl-Ow، وGl-Itter، وFl-Ip، وFl-Utter، وFl-It، وB-Ump، وTh-Ump، وCl–Ump.

يمكن النظر إلى الإثارة بهذا المعنى كنوع من «التطبيع» (Naturalization)، وكما لاحظ ذلك رولان بارت (Roland Barthes) (1967a)، يطبق على أنظمة أخرى للاشارة كالملابس. ليس هناك سبب لما يجب على ثوب من الكتان أن يكون ملائماً في ليل صيفي بارد أكثر من رداء من البوليستر، أو من صوف محبوك. لكن مجلات الموضة يمكن أن تجعل من الاختيار الأول يبدو طبيعياً تماماً وعقلانياً. بعض المعجميين يميزون، أيضاً، الحافز الثانوي (Secondary Motivation) في اللغة. وهكذا، فالعلاقة بين المعنى التصوري الأساسي للكلمة ومعانيها المرتبطة المشتقة يمكن اعتبارها على أنها مثارة، أو أن عناصر الكلمة المركبة (Compound) أو المُدْمَجَة (Blend)، ما دام بالإمكان تعليل أصولها (Apple Tree) «هي شجرة فيها تفاح»، و(Smog) هي (دخان وضباب) (smoke and fog together) معاً.



(2) التحفيز (Motivation) بمعنى العلاقة المقترحة بشكل متعمد أو المدركة بشكل فعال بين الإشارة والمرجع وهو ملفت على نحو خاص في اللغة الأدبية. كان الشعراء الرمزيون مثلاً يأملون معالجة ما كانوا يعتبرونه «خللاً» في اللغة العادية، أي اعتباطيتها، ويبحثون بدلاً من ذلك على لغة مثيرة للمعنى على نحو عال، ذات تناسب قريب بين الكلمات والأصوات والمعاني. شعراء آخرون، أيضاً، من خلال ضم الكلمات الرنانة المتشابهة يقترحون علاقات بينها، مثلاً: لجيرار مانلي هوبكنز Whatever is fickle, freckled (Pied Beauty)، أو And all is seared with trade; bleared, smeared with toil (god's grandeur).

وبشكل عام، نتوقع أن تكون اللغة الشعرية واللغة العادية ككل، (إن تكون مثارة بالمعنى التي تصمم) بشكل واع لتخدم التيمات والهندسات، والتحفيز كمبدأ فني كان الاهتمام الأكبر للشكلانيين الروس. وهكذا، بالنسبة لفيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1917) فإن أشكال الفن كان يجب أن يقع تفسيرها طبقا لقوانين الفن، وليس لقوانين الواقع اليومي. فهذه القوانين تزود، إذن، بإطار مرجعي يكون العالم الأدبي (رديفاً له).

بالنسبة للرواية على الخصوص، مع ذلك، نتوقع نوعاً من الإثارة الفنية للحبكة والعمل الذي يكون واقعياً للغة العالم الذي نعرفه، على الأقل في الروايات التي تدعي أنها واقعية (ليس بالضرورة في الخيال (Fantasy)، أو الخيال العلمي مثلاً) (انظر أيضاً احتمال (Verisimilitude)). على السارد أن يعمل جاهدا لإقناع القراء «تعليق إنكارهم» وهو عمل أو حدث قد يبدو للوهلة الأولى غير محتمل ظاهريا. وهكذا، في **ميدلمارش** لت. س. إليوت على السارد أن يقول لنا مقدارا كثيرا حول أماني دوروثيا (Dorothea) وأوهامها لتعليل انجذابها للمعلم كاسوبن (Casaubon).

(3) في الموضوعية (Pragmatics) يمكن إقامة تمييز وفق جيفري ليش (Geof-frey Leech) (1983) بين قواعد النحو باعتبارها تواضعية أساساً، ومبادئ الموضوعية باعتبارها محفز (Motivated) بلغة الأهداف التحاورية. وهكذا، فالوعد وَعْدٌ في التعرف على حافز المتكلم.

للحافز الموضوعي في النقد الماركسي وتحليل الخطاب النقدي دوران أيديولوجي: لا يتم النظر إلى أهداف الخطاب باعتبارها خاليةً من المصلحة بل محدَّدة بقضايا القوة الاجتماعية.



■ الميولية المتعددة، تحليل الخطاب المتعدد الميول **(Multimodality, Multimodal Discourse Analysis (MDA))**

(1) تميز الميولية المتعددة (Multimodality) أي نوع من النص يستنتج من اللغة، والصوت، والموسيقى والصور أو عناصر خطاطية أخرى في تأليفات مختلفة. تعد الإعلانات التلفزية مثالاً واضحاً، وكذلك الأفلام والنص الفائق (Hypertext) لصفحات الويب. يمكن للنصوص المطبوعة التقليدية، مع ذلك، أن تكون مُتَضَمنَة أيضاً، إذا فكرنا في الكتب المصورة للأطفال، أو إعلانات المجلات، باستعمالها المتنوع للطباعة واللون. والمسرح بالطبع، فهي متعددة الميول على نحو مميز في استغلالها للدلائل البصرية واللفظية والسمعية.

إن الأسلوبية وتحليل الخطاب النقدي، كالسيميائيات تميل إلى مثل هذه النصوص على نحو متزايد، خصوصاً تلك الخاصة بوسائل الاتصال الجديدة، وسماتها، وسردياتها وتصاميمها، رغم أن تقديمها للنتائج يكون في أحيان كثيرة صعبا على الورقة المطبوعة البسيطة. قضايا هامة تتعلق بالتأليف (Authorship) تتم إثارتها: فالصحفي باعتباره «مصمماً» قد يكون مسؤولاً عن النص المنجز.

(انظر، أيضاً، شارون غودمان وكيران أوهالوران (Kieran O'halloran) (2006)، الفصل 6، وغونتر كريس وتيو فان لوفن (Theo Van Leeuwen) (2001)، وماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (2004)، وكذلك غاي كوك (Guy Cook) (2001) حول الإشهار ودان ماك إنتاير (Dan Mcintyre) (2008) حول ريتشارد الثالث إيان مكيلين ((Ian Mckellen)).

(2) يستعمل تحليل الخطاب متعدد الميول (Multimodal Discourse Analysis) (Mda) اللسانيات الوظيفية النسقية (Systemic Functional Linguistics) كإطار نظري لتحليل الإجراءات التي بواسطتها تُفْصَل النصوص التلفزية أو السينمائية «اللغة» بصرياً. ينظر تحليل الخطاب متعدد الأوجه أيضاً بشكل عام للتحقيقات بين الخطاب والتكنولوجيا، بما فيها التواصل الموسط بالحاسوب (Computer – Mediated Communication) (CMC) (انظر ج. ر. مارتن وديفيد روز (J. R. Martin and David Rose) (2003)، كاي أوهالوران (Kay O'Halloran) (2004)).




مكتبة
الفكر الجديد

N

مونولوج، حوار داخلي محكي (Narrated Monologue)

تم استعماله من طرف دوريت كوهن (Dorrit Cohn) (1966، 1978) لوصف واحد من الأنماط المستعملة في القصة لتمثيل الوعي.

إنه يتكافأ لغوياً مع المصطلح الأكثر استعمالاً وهو فكر غير مباشر حر (Free Indirect Thought)، مادام موسوماً بغياب الجملة الناقلة وبصيغة غير مباشرة غالبة (استعمال الأزمنة الماضية وضمائر الشخص الثالث، مثلاً)، بالموازاة مع ميل إشاري «حاضر» كما في فكر مباشر (Direct Thought). وكنتيجة لذلك، فإن صوت السارد يُدْمَج مع وجهة نظر الشخصية، دون إيقاف تدفق الحكي.

أحد إيجابيات مصطلح مثل حوار داخلي محكي (Narrated Monologue) الذي قد يظهر من ناحية أخرى غير ضروري، أنه بالإمكان استعماله لوصف، ليس فقط، النقل الفردي أو العرض داخل وعي الشخصية في كلام ما، لكن في كل امتدادات النص أو «الحوارات الداخلية» كالتي توجد في روايات **تيار الوعي** (*Stream of Consciousness*) لفيرجينيا وولف مثلاً.

(انظر، أيضاً، سرد – نفسي (Psycho-Narration)).

مسرود إليه، مروي له (Narratee)

باعتباره ترجمة لمسرود إليه (Narrataire)، وعلى نموذج (مخاطب) (Addressee) في الإنجليزية، دخل مسرود إليه (Narratee) إلى علم السرد انطلاقاً من عمل جيرالد



برنس (Gerald Prince) (1971). وتمت إشاعته من طرف سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978)، ويحيل على المشارك في وضع تواصلي، المتلقي للسرد الذي يبلغه السارد.

يتفاوت المسرود إليهم (Narratees) من عمل لآخر، وفي درجة الوضوحية. وقد يكونوا بشكل واضح شخصيات تخييلية تخاطبها شخصيات أخرى في حكاية ما (إنصات ميراندا (Miranda) لتاريخ زوجها في بداية الاهتياج (The Tempest) لشكسبير، مثلاً): ما أسمته سوازن لانسر (Suzanne Lanser) (1981) المسرود إليهم الخاصين (Private Narratees). أو قد يكونوا «مستمعين» يثار حضورهم بشكل صريح في البداية، والذين من أجلهم يؤطر (Framed) خطاب الحكاية ككل بشكل واضح. في الروايات الرسائلية مثل **باميلا** صاموئيل ريتشاردسون، هناك «أب وأم» باميلا، وبالنسبة للروايات البوحية (Confessional)، مع ذلك، مثل **لوليتا** فلاديمير نابوكوف أو **حارس في حقل الشوفان** لـ ج. د. سالينغر، رغم أن المسرود له (Narratee) يخاطب بوضوح بالضمير (You)، فإنه غير مسمى.

في مثل هذه الحالات، من الصعب دائماً تمييز المسرود إليه (Narratee) من القارئ الضمني الذي (يتموضع) بشكل غير ظاهري خارج سردياً (Extra-diegetically) «خارج» العالم الخيالي، ولكن الذي تتم مخاطبته دائماً بشكل مشابه وصريح، هو متلقي الحكي (كما في روايات هنري فيلدنغ، مثلاً). وهكذا، وانطلاقاً من وجهة نظر وظيفية، القارئ الضمني والمسرود إليه (Narratee) منصهران. نحن كقراء حقيقيين، فإننا مسرود إلينا (Narratees) أيضاً، ونلائم باستمرار أجوبتنا ضد القارئ المفترض و/ أو السامع المتخيل.

■ سَرْدٌ، حَكْيٌ، إظهار الحقائق (Narration, Narratio)

(1) يتداخل سَرْدٌ (Narration) في أحيان كثيرة مع سردي (Narrative) (انظر **(2)** في أدناه)، لكن كما شدد على ذلك جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) في دراسة القصة (Fiction) والحكايات، من المفيد إقامة تمييز أساسي بين فعل (Act) وسيرورة سرد حكاية (سرد) (Narration)، وما بين ما قيل إنه فعل مسرود أو سرد بضم السين وكسر الراء (Narrative). هناك مصطلح بديل هو (Narrating) سرد بفتح السينما في الترجمة الإنجليزية لجينيت (Genette) (1980).



يعد سَرْد مظهر للسيرورة الكاملة للتواصل أو الخطاب بين المؤلف والقارئ، وبين السارد والمسرود إليه (Narratee). في الدراسات النقدية وعلم السرد، يتضمن سرد مناقشة الأصوات (Voices) ووجهة النظر، ومختلف أنماط ومستويات السرد (الشخص الأول، والشخص الثالث، وكلي المعرفة... إلخ)، ومنظورية الرؤية: وميول القصة (Fiction). في بعض الروايات يتم جعل القارئ عليما بالسارد وفعل السرد (كما في **تريسترام شاندي** للورنس ستيرن، وفي روايات أخرى كما في المونولوج الداخلي (Interior Monologue)، يكون السرد ضمنيا، لا شخصيا: «شفاف» على نحو ظاهري، ينكر السرد الضمني وضعه كفعل للسرد، حتى لو أنه موسوم كسرد صريح. **السرد الضمني يظهر، أيضاً، لتمييز المسرح والسينما، ولكن ليس هناك سارد** (انظر، أيضاً، ديفيد بوردويل (David Bordwell) (1985)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2003). يجيز ديفيد بوردويل (David Bordwell) (1985) السرد في السينما، لكن ليس السارد. (انظر، كذلك، بول سيمبسون (Paul Simp- son) (2003)).

(2) يعد سرد (Narration) (Narratio) في البلاغة التقليدية، جزءاً من الكلام أو الخطاب. حيث يتم تقديم الوقائع، أو الحكاية كمثال (Exemple) (Exemplum)، قبل الخاتمة أو «المغزى» (Moral). فهو مازال حاضرا في جلسات المحكمة اليوم في خلاصات الدفاع والتقاضي. فهو إذن قريب للحكي. يعد السرد (Narratio) في الخطاب الأدبي، مميزاً للخرافات. في القصائد الدينية كما في البحار (The Seafarer) و حلم الصليب «The Dream of The Rood (= Cross)» الأنجلوساكسونية، هناك تقسيم واضح جداً بين السرد (Narratio) وبين المغزى والعظة.

■ سردي: قضية سردية، سردية (Narrative: Narrative Proposition, Narrativity)

(1) سردي (Narrative) هو أساسا حكاية (Story)، للحوادت والأحداث، سواء حقيقية كانت أم متخيلة، وحيث السارد يعتبرها ممتعة ومهمة أم علاجية.

تتخلل السرديات كل مظهر من حياتنا. ينظر إلى السردي الآن كصيغة أساسية للمعرفة (Cognition)، بالموازاة مع الاستعارة (Metaphor)، التي تساعدنا لإعطاء معنى لحياتنا. السرديات «الحقيقية» هي تلك التي للتقارير الصحفية، والمدونات



(Blogs) والاعترافات، والنعي، والسير الذاتية، والتسجيلات التاريخية. والسرديات التخييلية (Fictional) هي تلك التي تكون للمسلسلات الهزلية، والقصائد البطولية، والأغاني البسيطة والخيال السردي (Narrative Fiction)، كالروايات والقصص القصيرة. تحكى السرديات في الغالب بكلمات، في كلام (كما في الأدب الشفوي والإيماءات) أو (في المقام الأول) في الكتابة، لكنها يمكن أن تمثل في مسرحيات على الخشبة أو يمكن عكسها في صور لفيلم، والتلفزة الصابونية(*) (Tv Soaps) وألعاب السيبر (Cyber)... إلخ. (انظر، أيضاً، ماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (2004)).

تبنى السرديات بالمعنى الذي تتكون فيه على نحو مميز من السرد المتعلق بتعاقب الأحداث أو التجارب غير العشوائية (المتصلة)، أكثر من واحدة. تتصل القضايا السردية (Narrative Propositions) دائماً زمنيا أو سببيا، صراحة أو بالتضمن (Presupposition)، وتكون دائماً موسومة بالزمن الماضي. ما يسمى بالحاضر التاريخي يستعمل أحياناً، مع ذلك، خاصة في النوادر الشفوية، لخلق تأثير أكثر حيوية وإثارة.

تسمى المتوالية الفعلية للأحداث كما هي محكية دائماً بحكاية (Sjužet) أو خطاب (Discours)، حسب تمييزات الشكلانية والبنيوية بين كيفية قول الحكاية وبين ما تم قوله، المحتوى أو الترتيب الكرونولوجي المجرد للأحداث. مصطلح جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) للتمثيل اللفظي للخطاب السردي هو حكاية (Récit).

خارج الفضاء السيبري، تتوافر السرديات في غالب الأحيان أيضاً على شكل معترف به وثابت، وعلى نموذج مميز لفتح وإغلاق المتواليات التي يتعلمها بالتدريج أو يستوعبها الرواة أو القراء على حد سواء كما نضجت منذ الطفولة كجزء من القدرة السردية العامة. الوحدات البنيوية والموضوعية النموذجية هي تلك التي للتوجيه (Orientation) (وضع المشهد في بداية الروايات، مثلاً، أو صيغة حكاية الجن لكان يا مكان (Once Upon a Time)، «بدء العمل» (Initiating Action)، و

(*) برنامج تلفزي يتضمن الكثير من المسلسلات الدرامية المبنية على العنف والصراع والقتل... إلخ. وذلك في زمن كانت فيه الشركات الخاصة ببيع مساحيق الغسيل والنظافة هي التي تمول هذه المسلسلات لبيع منتوجاتها (المترجم).



«تعقيد» العمل، والأوج (Climax)، حل العقدة (Dénouement) أو الحل والتقفيلة (Coda) أو إغلاق العمل (مثلاً: and They All Lived Happily Ever After). (انظر، أيضاً، وليام لابوف وج . واليتسكي (William Labov and J. Waletsky) (1967) حول السرديات الشفوية). تتجه الحكايات الجديدة، مع ذلك، إلى فقدان الرتبة الكرونولوجية، حالما تكون الجملة «الرئيسية» في غير محلها (انظر ألان بيل (Allan Bell)) (1991).

(2) أكد المنظر ما بعد الحداثي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (1984) الأهمية الأساسية للسرد في الثقافة والفكر الإنساني والمعرفة. لكن ليوتار كان قلقاً. يحتاج العلماء مثلاً، إلى ميتا سرد (Meta-Narrative)، وإلى سرد كبير (Grand Narration Grand Récit)، مشروع فكري شامل الذي يدعي مساعدتنا لفهم بعض مظاهر الحياة المعاصرة من أجل شرعنة معرفتهم الخاصة (مثلاً النشوئية الدروينية). مدعياً أن هذا مهجور في العصر ما بعد الصناعي، «مجرد لعبة لغة»، فقد ناقش بدلاً من ذلك لفائدة السرديات على نطاق-(ضيق) (Small-Scale) (سرديات صغيرة) (Petits Récit)، وليس تلخيصاً كاملاً. السرد، في الجوهر، أكثر من «الواقع» الذي هو مصدر كل القيمة والحقيقة.

(3) تستعمل بعض الأعمال حول السرد مصطلح سردية (Narrativity) (تم توليده من طرف أ. ج. غريماس (A. J. Greimas) (1970)) للإحالة على القدرة الواضحة للنص على إعادة العالم للحياة، وشغله بالشخصيات والحكايات ولنقل الإحساس بواقعيته. روايات **هاري بوتر** (*Harry Potter*) لـ ج. ك. رولينغ (J. K. Rowling) نجحت بواسطة هذا المبدأ. ترى ماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (1991) الحبكة أساسية للسردية (Narrativity)، سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978، 1990) التوترات الدينامية بين الخطاب والحكاية (Histoire)، جيرالد برنس(Gerald Prince) (1987) سمة الحكي (Tellabili-ty)، تجريبية مونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1996): أي الإثارة شبه المحاكية للحياة الحقيقية مع «مُعَان» (مجرب) (Experiencer). بالنسبة لها، بالإضافة إلى ذلك، تعد السردية (Narrativity) نعتاً يفرض على النص من طرف القارئ الذي يؤوله كسردي (Narrative).

(انظر، أيضاً، كاثرين إيموت (Catherine Emmott) (1997)، وديفيد هيرمان



وآخرون (David Herman et al.) (2005)، وشولوميث ريمون - كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (2002)، وميخائيل تولان (Michael Toolan) (2001)).

■ نَحْوٌ سَرْدي (Narrative Grammar)

لقد كان النحو السردي (Narrative Grammar) مقاربة مفضلة في علم السرد (Narratology) والشعريات (Poetics) خصوصاً في فرنسا حيث تم تحليل البنيات السردية والحبكات باستعمال إطار نظري مماثل للبنية الاعتيادية (Canonical) النحوية للجملة: بنيات كبرى (Macro-Structures) بلغة بنيات صغرى (Micro-Structures) أو وحدات سردية (Narremes). وهكذا، فالفاعل النحوي يطابق الفاعل (Actant) في الحبكة أو منفذ (Agent) أو «فاعل» (Actor) (مصطلح تم استعماله تقليدياً من طرف النحاة)، ويطابق فعلاً لحدث أو العمل، ويطابق المفعول (Object) «المتلقي» للعمل: كما في The Fairy Godmother Helped Cinderella أو Captain Ahab killed Moby Dick.

العمل الرائد كان دراسة قام بها الشكلاني فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) لحكايات الجن الروسية، الذي قلص متنها إلى مجموعة أساسية من البنيات المجردة أو أنوية (Kernels) باستعمال مكونات الدور (Role) (للشخصيات) والوظائف (أفعال دالة بالنسبة للحبكة).

فالمفهوم الذي يضم عددا محدودا من العناصر سينتج تنوعا واسعا من الحكايات لا يشبه المبدأ التوليدي للنحو التحويلي، وإن علماء سرد آخرين أسسوا على عمل بروب، مثل كلود بريمون (Claude Brémond) (1973)، وأ. ج. غريماس (A. J. Greimas) (1970)، وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1969) حول الديكاميرون، وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) (1970)، كانوا قد تناولوا القياس النحوي أيضاً، وطوروا ميتالغة لغوية استعارية في تحليلاتهم المقعدة للحكايات كمحمولات (Predi-cates)، بعضها توليدي.

يعد النحو السردي لتودوروف واحداً من أكثرها اتساقاً نحوياً، وأيضاً مثل الآخرين يكشف عن قوة وضعف هذا النوع من المقاربة. رغم أنه يمكننا تقدير أن متن الحكايات المتفاوت بشكل واضح هو مبني على نحو متسق مما قد يبدو من النظرة



الأولى، ومقاربة مثل هذه تقلل من الخصوصيات ومن التنوعات الفردية على حساب العناصر المشتركة. هل يمكن للأنحاء السردية حقاً أن تعمل بنجاح على أنواع السرد الأكثر «تعقيداً» من حكايات الجن أو الحكايات الشعبية؟ سؤال يظل مطروحاً.

■ تقرير، نَقْلٌ سَرْدي (تمثيل) لفعل الكلام (الفكر)... إلخ. (Narrative Report (Representation) of Speech (Thought) Act (Nrs (t) a), etc.)

(1) نقل سردي لأفعال الكلام (Narrative Report of Speech Acts) وأفعال الفكر (Thought Acts) مصطلحات أدخلها جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (1981)، وتمت إعادة تأكيدها في (2007). فهي تحيل على صيغ تمثيل الكلام والفكر في التخيل (Fiction) واللاتخيل (Non – Fiction)، حيث حديث الشخصية أو تفكيرها يتم قرنه بواسطة السارد في المجمل. كانت التقنية تسمى سابقا بملخص سردي (Diegetic Summary) (براين مكهيل (Brian Mchale) (1978)، مثل كلام خفي (Submerged Speech) (نورمان بايج (Norman Page) (1973)).

وكما يقول ليش وشورت فإن نقل سردي لفعل الكلام (Nrsa)، ونقل سردي لفعل الفكر (Nrta) هما «غير مباشر» أكثر من كلام/ فكر غير مباشر. هناك ببساطة إقرار بأن فعل الكلام أو فعل الفكر يقعان، دون تفاصيل لما قد قيل أو تم التفكير فيه على نحو خاص، أو التعبير المضبوط. قارن She Put To Her Son A Series of Questions (نقل سردي لفعل الكلام (Nrsa))، و She Put To Herself A Series of Questions (نقل سردي لفعل الفكر) (Nrta). ولذلك فهو أداة مفيدة جداً في كل نمط لغوي حيث التحاورات تحتاج إلى نقلها في صورة مكثفة: تقارير الوقائع البرلمانية، ومحاضر الاجتماعات... إلخ. يستعمل الروائيون التقنية للإشارة إلى كون التبادل أو الكلام قد حدث، والذي ليس مهماً بشكل كاف كي يتطلب تفاصيل دقيقة: مثلاً الجملة الاستهلالية للسفراء هنري جايمس:

Stretcher's First Question, When He Reached The Hotel, Was About His Friend, Yet on His Learning That Waymarsh Was Apparently Not To Arrive Till Evening He Was Not Wholly Disconcerted.



هنا، لا أهمية لمن قد يكون من المحتمل أن تحدث إليه ستريثر (ربما، طبعاً، المكلف بالاستقبال في الفندق)، ولذلك لا يحتاج هذا المحاور كي يظهر وأن السؤال نفسه واضحٌ ليطرح في هذه الظروف.

إن استعمال النقل السردي (Narrative Report) حيث قد يكون الخطاب المباشر متوقعاً يمكن استغلاله للدعابة، كما في **دوريت الصغيرة** لتشارلز ديكنز: يوصي الناس بالانتقال إلى المكان الصاخب بدلام(*) (Bedlam).

(2) في دراساتها المبنية على المتن (مثلاً 1997) أدخل كل من إيلينا سيمينو (Elena Semino) ومايك شورت وآخرون، أيضاً صنفين جديدين متصلين للحد الأدنى من تقرير الكلام والفكر. يشير نقل/ تمثيل صوت السارد (Narrator's Report/ Representation) إلى النشاط اللفظي، لكن لا توجد إشارة واضحة لأفعال كلام خاصة (مثلاً: She Talked On). فهذه التقنية تستعمل في أحيان كثيرة بشكل اقتصادي في التقارير الصحفية، مثلاً: (...After Talks In Copenhagen Stalled). يَنقُل سرد الحالات الداخلية/ السرد الداخلي (Narration of Internal States/Internal Narration) التجارب المعرفية والعاطفية للشخصيات، مثلاً: (Mrs. Dale Was Worried About Jim) (انظر، أيضاً، سيمينو وشورت (Semino and Short) (2004)).

(3) لقد أخذا بعين الاعتبار التصنيفات المماثلة لتمثيل النشاط الكتابي، مثلاً: نقل كتابة السارد (Narrator's Report of Writing) (NRW) (She Wrote Furiously)، وتمثيل فعل الكتابة للسارد (Narrator's Representation of Wrinting Act) (NRWA) (She Wrote Her Letter of Resignation Last Night).

■ علم السرد: معرفي، نسوي... إلخ. (Narratology: Cognitive, Feminist, etc.)

أتى مصطلح علم السرد (Narratology) الشائع من الفرنسية، تحت تأثير البنيوية (Structuralisme)، وقد وَلَّده أول مرة تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1969). إنه يحيل على الدراسة النظرية وتحليل السرد ومستوياته وبنياته، ويعرف أحيانا بالنظرية السردية (Narrative Theory). إنه يتضمن تمظهر السرد في اللغة عبر

(*) تحيل الكلمة بدلام على التشوش والجنون وهي أصل المستشفى الملكي بتلهم (Bethlem Royal Hospital) للأمراض العقلية بلندن (المترجم).



وسائل الاتصال، كالسينما مثلاً، كما أنه يشمل مدى واسعاً من المقاربات بما فيها النظرية ما بعد الاستعمارية (Postcolonial Theory). لقد تم تطبيقه على نحو شائع على تلك الدراسات التي تركز على بنيات الحبكة، كما في النحو السردي (Narrative Gram-mar).

كثير من الأعمال الحديثة في السرديات المعرفية (Cognitive Narratology) أو التحليل السردي المعرفي (Cognitive Narrative Analysis) (Cna) اهتمت بالكيفية التي يعالج بها القراء السرد، وكيف تساعدنا الخطاطات (Schemas) في إقامة استدلالات حول ما يقع في السرد غير الأدبي والأدبي على حد سواء.

علم السرد النسوي (Feminist Narratology) الذي تم تطويره في الثمانينات وما بعدها، أدخلته سوزان لانسر (Suzanne Lanser) (1986)، لكن دون أي نموذج أو نظرية مستقلة. لقد اهتم، مثلاً، بنقد الأنماط الجاهزة المتعلقة بأساليب الحكي بين الرجال والنساء، وتمثيل النوع (Genre) في سرديات وسائل الاتصال، وقضايا السلطة، والصوت، والتركيز واستجابة القارئ. (انظر، أيضاً، روث بايج (Ruth Page) (2006)).

(انظر، أيضاً، ميبك بال (Mieke Bal) (2010)، ومونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (2009، 1996).

■ السارد (Narrator)

(1) السارد (Narrator) شخص أو فاعل يَسْرد، الذي يحكي حكاية، حقيقية كانت أو خيالية.

وفقا للتمييز الأفلاطوني بين السارد الذي يتكلم بصوته (Voice)، وذاك الذي يلبس صوت الشخصية (انظر، أيضاً، سرد (Diegesis) ومحاكاة (Mimesis))، يحصر النقاد المعاصرون عادة المؤلف الضمني (Implied Author) كسارد في ما يسمى بسرد الشخص الثالث (Third Person Narration). في بعض المقاربات مع ذلك، يقصي السارد هذا (كما في الدراسات الشكلانية)، حيث إن السارد شخصية (مثلاً، الحجاج في **حكايات كانتربوري** لشوسور، والمتكلمون في الحوارات الداخلية الدرامية لروبرت براونينغ. ومع ذلك، فالقارئ العادي للرواية سيسوي بشكل عادي بين السارد و«المؤلف» (الضمني أو الحقيقي).



يتفاوت الساردون في المدى الذي يشاركون، أيضاً، وفي (إطار) العمل الذي يقومون بوصفه. ما يسمى بساردي الشخص الأول هم على نحو مميز الأبطال أو البطلات في حكاياتهم (مثلاً جاين إير وديفيد كوبرفيلد). ما أسماه جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) بساردي السرد الذاتي (Autodiegetic Narrators). وبالمقابل، السارد العالم (Omniscient Narrator)، والمؤلف الضمني، هو على نحو مميز سردي لا متجانس (Heterodiegetic)، منفصلاً عن الأحداث، وقد لا يقيم «علاقة» خطاب مع القارئ الضمني (Implied Reader): هنري جايمس وجايمس إليوت أو تشارلز ديكنز. حتى في روايات ديكنز تتفاوت أنماط الساردين: كما في **منزل بليك**، مثلاً، حيث هناك ساردان مزدوجان لإستر سوميرسون، والسارد العالم. هناك تنوع أيضاً في مجموع التفاصيل التي يقدمها الساردون. في الروايات «الواقعية»، أوضاع وأوصاف الشخصيات يتم تقديمها بتفصيل كبير، ويتم تثمينها، وأفكار الشخصيات يقع تأويلها، والتعميمات التي يتم وضعها على المجتمع والقيم التي يتم تصويرها (انظر أيضاً ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel (1971)).

(2) يقع التمييز أحياناً بين الساردين الموثوقين (Reliable Narrators) والساردين غير الموثوقين (Unreliable Narrators)، حسب واين بوث (Wayne Booth) (1961). يفترض القراء عادة أن الساردين موثوقين، خصوصاً إذا كانوا مؤلفين ضمنيين: أي أن ما يتم قوله هو «حقيقة» (خيالية). (من الممتع أننا من الصعب أن نفترض (عدم كفاءة المؤلف!)). في السرديات مع ذلك، خصوصاً عندما يكون التركيز محدوداً في السارد (كما في روايات الشخص الأول)، يمكن أحياناً أن نعي تحيز الحكم: كما في **محبوبة فلاندرز** لدانيال ديفو، مثلاً. السخرية الدرامية في الرواية هي دائماً نتيجة للمنظور المزدوج للقارئ والسارد.

الساردون غير الموثوقين يبرزون في السينما. كما في رهبة المسرح(*) (Stage Fright) لألفريد هيتشكوك. يلجأ أحد الشخصيات الرئيسية، «البطل» الظاهر، إلى الرجوع الفني (Flashback) في سرده للأحداث، لكن روايته تنتهي لتصبح خاطئة (وأنه ليس بطلاً بكل تأكيد).

■ الألفاظ المولدة (Neologism)

مقترض من المصطلح الفرنسي المبني على عناصر يونانية، يدل مولد في المعجميات (Lexicology) على «كلمة مولدة بشكل جديد».

(*) ترجم هذا الفيلم إلى الفرنسية تحت عنوان (Le Grand Alibi) (دَفْعٌ بالغَيْبَة) (المترجم).



كل سنة تحمل مقداراً وافراً من المولدات التي قد تجد في الأخير طريقها نحو القواميس، إذا أصبحت مقبولة على نطاق واسع عبر المجموعة اللغوية (مثلاً، I Pod وCredit Crunch وBlog). الكلمات المولدة في الأدب، مع ذلك، هي أقل حظاً كي يتم «اقتراضها» من طرف الآخرين، مادام تعليلها للإبداع يأتي من سياق النص، وليس من الحاجة العملية ذات النطاق الواسع، وأيضاً قد يتم استعمالها من طرف أجيال متأخرة من الكتاب (كما في الأداء الشعري (Poetic Diction)). كثير من الكلمات الأدبية، لذلك، من المحتمل أن تظل موجودة وتسمى بكلمات المناسبة الخاصة (Me For Than Anes «For The Once») (Nonce Words) كما في موغل(*) (Muggle) ج. ك. رولينغ في روايات هاري بوتر، أو كلمات في اللهجة الفئوية لبرتقالي آلي (Clockwork Orange) لأنطوني بورغِس ومع ذلك، حتى الكلمات الأدبية يمكن أن تملأ ثغرة معجمية (Lexical Gap): لقد احتفظنا بلفظة الصخب ببوندمونيوم(**) (Pandemonium) جون مِلتون، والوقاحة (Bare-Faced) شكسبير.

تكشف المولدات عن مدى واسع للسيرورات الصرفية (Morphological Processes)، مثلاً التأليف (Compounding) والإلصاق (Affixation) والدمج (Blends) والإوائليات النحتية (Acronyms). فالدمج على وجه الخصوص شائع في مجلات المشاهير الموجهة للتألق بشكل ساطع للحظة تم تختلفي: (Jeggings) من (Jeans) و (Leggings)، و(Moobs) (من (Boobs) الذكر)، و(Showmance) من (Romance) بين النجوم لترويج فيلم ما، و (Mengagement) من (Engage-ment) بين الرجال .

■ نقد جديد (New Criticism)

(1) تعد الحركة الأكثر تأثيراً في النقد الأدبي الأميركي على الخصوص انطلاقاً من الثلاثينات إلى نهاية الخمسينات، لكنها تدين كثيراً لأفكار النقاد البريطانيين مثل إ. أ. ريتشاردز ووليام إمبسون. ورغم شهرة الحركات المتأخرة، فإن تأثير النقد الأدبي

(*) في العالم الخيالي لسلسلة هاري بوتر، موغل تعني شخص يفتقر لأي قدرة سحرية، ولم يولد داخل عالم سحري (المترجم).

(**) هي الرأسمال الخيالي للجحيم حيث يطلب الشيطان من الجن والعفاريت النصيحة. ومن هنا تم استعمال بوندمونيوم لتدل على أي مكان تسود فيه الفوضى والفساد والرشوة (المترجم).



مازال موجوداً في بعض المستويات الثنائية والثلاثية لتدريس الدراسات الأدبية، وهو تأثير كان يمارس أيضاً على الأسلوبيات الحديثة في بدايتها في الستينات.

النقد الحديث نفسه كان ردة فعل ضد نوع من مقاربة الأدب التي كانت مهيمنة في القرن التاسع عشر والتي كانت ترى النص كتاريخ أدبي فقط، والتي لا تقدر الأدب بشكل كاف باعتباره فناً، أو أنها تحلل النصوص الأدبية في استقلال وموضوعية كحوادث مصطنعة (Artefacts) موحدة في لغتها الجوهرية.

يؤكد النقاد الجدد كثيراً على لغة الأدب. من نواح كثيرة وفي اهتمامهم الخاص بالشعر، فإن أفكارهم تدنو من أفكار الشكلانيين الروس. وكما أشار إلى ذلك تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1966)، مع ذلك، كانت دراسة النقاد الجدد للشعر تقريباً «عقيدة»، ملاذاً أو تراجع مما يرونه تهديداً إيدولوجياً للعلم والصناعة.

أهم النقاد المرتبطين بالنقد الحديث في الولايات المتحدة كانوا مونرو بيردسلي، ور. ب. بلاكمور (R. P. Blackmur)، وكلينث بروكس (Cleanth Brooks)، وجون كروي رانسم (John Growe Ransom) (الذي أطلق الاسم على الحركة)، وروبرت بين وارين (Robert Penn Warren)، ورينيه ويليك (René Wellek) وو. ك. ويمسات (عضو مدرسة براغ قبل الحرب العالمية الثانية).

لقد ارتبطت بأفكارهم مبادئ ضد القصدية (Anti–Intentionalism): وإن «معنى» النص هو الأول الذي يجب أن يشتق من العلاقة الداخلية، وليس من «مقاصد» مؤلفه. جدير بالملاحظة أيضاً مقاربتهم الأحادية (Monist) للشكل والمضمون التي تبناها كثير من نقاد الأدب الآخرون: النص (خصوصاً النص الشعري) يجب أن يقرأ في كليته، و«مضمونه» يكون غير منفصل عن الكل. (انظر، أيضاً، مغالطة وجدانية (Affective Fallacy)، ومعنى انفعالي (Emotive Mea-ning).

(3) يتبنى مصطلح نقد جديد (New Criticism) (في الفرنسية *La Nou-velle Critique*) رؤية معاكسة تماماً للنقد وأهدافه). لقد كان شعاراً تم تطبيقه على الأفكار «الليبرالية» واستكشافاً لأفكار رولان بارت الفلسفية على الخصوص، حيث كان عمله انطلاقاً من 1953 وما بعدها، الماركسي والبنيوي، في خاصيته، وكان رد فعل ضد النقد الفرنسي التقليدي أو تفسير النص (Explication De Texte).



تاريخانية جديدة (New Historicism)

[هي] تطور في النقد الأدبي ابتداء من الثمانينات، حيث كانت ضد النقد الجديد، وضد الليفية(*) (Anti-Leavisite) ومن ثم ضد المعيارية (Anti-Lanonical)، وضد الشكلانية، ومتأثرة بشكل كبير بعمل فوكو والنقد الماركسي في تأكيده على السياقات التاريخية والسوسيوسياسية للإنتاج النصي والاستهلاك. وكما هو الحال بالنسبة لما بعد الحداثة (Postmodernism) فإنها تطرح إشكال العلاقات بين الحقائق و«النصوص» (متحدثة عن «نصية» التاريخ و«تاريخانية» النصوص)، وتطرح أيضاً إشكال العلاقات بين الأدب وبين الأنواع الأخرى للخطاب غير الأدبي، وخصوصاً التاريخ نفسه. وهناك عمل مؤثر بشكل كبير تمت كتابته على الخصوص حول مرحلة النهضة والرومانسية، ابتداء مع ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) (1980).

(انظر، أيضاً، س. كالاغير وس. غرينبلات (C. Gallagher and S. Green-blatt) (2000)).

معلومة جديدة (New Information)

أحد زوج المصطلحين (انظر معلومة معطاة (Given Information)) الذي استعمل في الخطاب وتحليل النص بالإحالة على مضمون المعلومة الخاصة بالكلام أو الجمل. وكما يوحي بذلك اسمها تحيل «جديدة» على «معلومة» التي ليست معروفة عملياً، أو غير مفترض أنها معروفة بالنسبة للمخاطب، أو التي يتم اعتبارها «ذات أهمية إخبارية» على الخصوص. تحيل معلومة جديدة على المعلومة المصرح بها ولكن المعروفة بالنسبة للمشاركين، سواء المزود بها في النص المصاحب (Co-Text) أو المفترضة انطلاقاً من السياق المقامي أو المعرفة المشتركة.

كل كلام في خطاب موسع سيقدم نماذج مختلفة للعطاء والجدة. نتوقع استهلال الجملان تتضمن كل المعلومة الجديدة. ترتبط الإحالة غير المعرفة بشكل عادي بالمعلومة الجديدة، والإحالة المعرفة بالمعلومة المعطاة.

ترد المعلومة الجديد بشكل عام للأمام أو في نهاية الكلام (انظر بؤرة - نهاية

(*) نسبة إلى ف. ر. ليفيس، الناقد الأدبي البريطاني لبداية منتصف القرن العشرين (المترجم).

(End-Focus))، وتلتقي في غالب الأحيان تطريزياً (Prosodically) بنواة التنغيم أو يشار إليها بها، مثلاً:

But The Merriest Month In All The Year

Is The Merry Month of May

(روبن هود ومرافقوه الثلاثة): (*Robin Hood and The Three Squires*).

ترتبط المعلومة المعطاة والجديدة في أحوال كثيرة بمفاهيم مدرسة براغ للفكرة المحور (Theme) والخبر (Rheme)، اللذين يعدان أيضاً مظهران لبنية النص المتضمنة للمعلومة. لكن قيمتهما وأهميتهما أكثر من درجة الجدة. ومع ذلك، رغم التأكيدات المتعلقة بضرورة التمييز بين بنية المعلومة والبنية المحورية (انظر ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)، مثلاً)، فإن الترابط الشائع يكون غير مفهوم. الخبر (Rheme)، مثلاً، جزء من الجملة (دائماً بعد فعلي) يكون من الناحية التواصلية أكثر أهمية ودلالة، ويلتقي في أحوال كثيرة مع معلومة جديدة.

■ كلمات جديدة... إلخ. (Newspeak, etc.)

(1) تم توليد مفردات جديدة (Newspeak) من طرف جورج أورويل (1949) (George Orwell) وشرحها في ملحقه في روايته *1984* الديستوبية (*) (Dystopian) باعتبارها تحيل على مجموعة من المفردات المستحدثة من طرف السلطة الدكتاتورية للاشتراكية الإنجليزية (Ingsoc) التي تم تصميمها على نحو خاص لتصبح مثبطة للذات ولكبح سيرورات الفكر اللادينية واللاتقليدية.

كان المبدأ وراء مفردات جديدة (Newspeak) حتمياً، وسياسياً أيضاً، بحيث إن أورويل أدرك أن الطرق التي يمكن بواسطتها استغلال اللغة لأهداف الدعاية. أحد التأثيرات في مفردات جديدة (Newspeak) لم يكن في حد ذاته سياسياً : الإنجليزية الأساسية (Basic English) لـ س. ك. أوغدن (C. K. Ogden) (1930) التي تم تحديدها كأدوات «كونية» للتواصل، لغة مشتركة (Lingua Franca) وقد اجتذبت اهتماماً كبيراً إبان الثلاثينات. هنا الإنجليزية تم «تقليصها» لانتقاء ألفاظ بـ 850 كلمة.

إن مفردات جديدة (Newspeak) لأورويل قد جعلت من استعمال القلب

(*) هي المكان الخبيث والفاسد في اليونانية، وهي عكس الأوتوبيا (Utopy)، وهي كذلك مجتمع خيالي ومخيف غير مرغوب فيه (المترجم).



(Conversion) استعمالاً مهماً ((Think) كاسم وفعل، مثلاً)، والإلصاق (Affixation) (Un) كسابقة للنفي في (Ungood) و(Undark)، والتأليف (Sex- (Compounding) crime). ومن الناحية الدلالية، كثير من كلمات المفردات الجديدة (Newspeak) كان تلميحاً (Euphemism)، يتجه إلى فرض مواقف ذهنية مرغوب فيها: (Joy Forced Labour Camp) و Minipax (Ministry of War) .

(2) ليس مدهشاً، مع ذلك، أن كلمة مفردات جديدة (Newspeak) نفسها قد انتقلت إلى الاستعمال العام: أحياناً تستعمل بشكل فضفاض للإحالة على المولدات (Neologism)، فهي تحيل على نحو خاص على الكلمات الجديدة المرتبطة بالرطانة الدعائية، خصوصاً تلك التي ذات تلميح أو مسحة مشؤومة. في السياسات الأميركية للتسعينات انبثقت (Enhanced Interrogation Techniques) (تقنيات المساءلة المدعمة) بالنسبة للتعذيب. وقد ألهمت أيضاً كلمات متصلة من قبيل (Double Speak) ((التباس) (Ambiguity))، ولغة نووية (Nukespeak) (مثلاً -Demographic Tar geting) بالنسبة لـ «Weapons Aimed At People /Towns»)، ولغة إيكولوجية (Eco-Speak) أو لغة خضراء (Green–Speak) (مثلاً Vegetation Manipulation بالنسبة لـ (Felling)، و(Game Management) بالنسبة لـ The Hunting of Wild Animals). ولغة النص (Text – Speak) أو لغة المراهقين (Teen–Speak) ولغة النت (Net-Speak)، ولغة وسائل الاتصال (Media–Speak) ليست بالضرورة ذات حدين.

■ مجموعة اسمية، مركب اسمي (م. س)، التحويل إلى اسم (Nominal Group, Noun Phrase (NP), Nominalization)

(1) مجموعة اسمية ومركب اسمي (م. س) مصطلحان مترادفان نجدهما في أنحاء (Grammars) مختلفة: النحو النسقي (Systemic Grammar) يفضل المصطلح الأول، مثلاً، والنحو التقليدي والنحو التوليدي (Generative Grammar) يفضل المصطلح الأخير.

يحيلان معاً على بنية لها اسم (اسمي) أو ضمير رأسي (Head)، بنعوت أو بدونها: مثلاً [God's] Grandeur، و[Pied] Beauty، و[The] Wind-Hover و[Of Perfection] Habit، تعد المجموعات الاسمية الثقيلة التي تتضمن النعت بأسماء أخرى أكثر من الصفات مميزة لأنماط لغوية مثل عناوين الصحف أو الإعلانات، مثلاً



. Moors Killer Confession Hopes ،[Parking Meters Credt Cardit Plan]
وعلى العموم، ووفقاً لدوغلاس بيبر وآخرين (.Douglas Biber et al) (1999، فصل 8) توجد المركبات الاسمية المعقدة على نحو دائم في النثر الأكاديمي.

(2) يحيل تحويل الاسم (Nominalization) في المعجميات (Lexicology) على مظهر سيرورة بناء الكلمة للإلصاق (Affixation) أو الاشتقاق (Derivation) التي بواسطتها تشتق الأسماء من الأفعال باللواحق (المحولة إلى اسم) (Nominali- zing Suffixes): من ثم الأسماء المشتقة من الأفعال: مثل (Nationaliz-Ation)، و(Derailment)، و(Convers-IOn) من (Convert). تكون التحويلات إلى اسم مجردة على نحو مميز.

(3) تم اعتبار الأسماء المشتقة من الأفعال نفسها كجزء من سيرورة تركيبية وأسلوبية تعرف، أيضاً، بالتحويل إلى اسم (Nominalization)، حيث تعد البنيات الاسمية «تحويلات» في لغة النحو التوليدي، للجمل التحتية كبنيات عميقة (Deep Structures). ليس فقط الأسماء المشتقة من الأفعال بل، أيضاً، الأسماء الفعلية (Verbal Nouns) (موسومة باللاحقة (Ing): كما في (Singing و Dancing)... إلخ). التي يتم استعمالها في مثل هذه التحيلات إلى اسم، قارن:

The Conversion of The Anglo-Saxons To Christianity Took Place In The Sixth Century.

The Anglo-Saxons Were Converted To Christianity. This Took Place In The Sixth Century.

Smoking Is Not Allowed on The University Campus Any More.

You Are Not Allowed To Smoke on The University Campus Any More.

(انظر، أيضاً، استعارة نحوية (Grammatical Metaphor)).

مثل هذه التحولات إلى اسم المتراصة، المركبة مع المجهول (Passive)، شائعة في الأنماط اللغوية اللاشخصية والشكلية مثل البيانات الرسمية والمقالات العلمية. تأثير الاستعمال المتماسك لأسلوب التحويل إلى اسم في اللغة الأدبية هو جعل الدينامي أو النشيط احتمالاً ساكناً، وتجسيد المشاعر. (انظر روجر فولر (Roger Fowler) (1977)، الذي يشير إلى الاستعمال المميز في روايات جايمس جويس).



■ غير متصرف: فعل غير متصرف، جملة غير متصرفة (Non-Finite: Non-Finite Verb, Non-Finite Clause)

في تصنيف المركب الفعلي في النحو، الصورة غير المتصرفة ليست متصرفة، أي غير موسومة بالزمن أو متوافقة مع فاعل الشخص الثالث في الزمن الحاضر بالنسبة للعدد المفرد (مثلاً He Snore-s Heavily)، وليست موسومة بالنسبة للصيغة (Mood). تشمل الأشكال غير المتصرفة غير المتصرفات (Infinitives) (مثلاً Snore، وSnigger... إلخ)، وأسماء الفاعل (Participles). صور (-Ing) و(-ed) ((Opening)، و(Opened)). يمكن أن تكون صور الفعل غير المتصرف مركبة تماماً مادامت تتآلف مع بعضها بعضاً للتعبير عن الاختلافات في المظهر (As-pect) والصوت (Voice)، مثلاً: (She Was The Last Person To Have Been Seen There). وهي تستعمل بشكل عام في ما بعد التعديل، وتتصرف كجملة اسمية، مثلاً: (To Be Or Not To Be, That Is The Question)، وجمل ظرفية، مثلاً:

(Crossing The Road One Day = (While)) و-I Bumped Into an Ele phant. الجميلات غير المتصرفة بخلاف الجميلات المتصرفة هي دائماً تابعة (Subor-dinate).

وبسبب فقدانها للتصريف، وفقدانها للتوجه الإشاري (Deictic) في الزمن، يمكن استغلال الجمل غير المتصرفة في اللغة الأدبية لاقتراح أفكار أو انطباعات تكون مستمرة أو كونية، وليست ثابتةً على نحو مضبوط في زمن واحد، مثلاً في الأوصاف الاستهلالية للندن في منزل بليك لديكنز:

Smoke <u>Lowering</u> Down From Chimney–Pots, <u>Making</u> A Soft Black Drizzle ... Horses ... <u>Splashed</u> To Their Very Blinkers ... Foot Passengers, <u>Jostling</u> One Another's Umbrellas.

■ تواصل غير فعلي (Non-Verbal Communication (Nvc))

يمكن تمييز اللغة (الفعلية) من أنظمة سيميائية أخرى للتواصل بين الكائنات البشرية (غير الفعلية).



يمكن تقسيم التواصل غير الفعلي إلى صوتي (Vocal) وغير صوتي (Non-Vocal): أي أدوات التواصل تلك التي تتوقف على صوت الكلام (انظر تطريز (Prosody) ولغة إيمائية (Paralanguage))، وتلك التي تتوقف عليها الأجزاء الأخرى للجسد (التعابير الوجهية، والإيماءات، والحركات الحراكية (Kinetic)... إلخ). تُسْتَعْمل «غير فعلي» باستمرار بمعنى «غير صوتي».

للتواصل غير الفعلي (NVC) أهمية رئيسية بشكل واضح، في وضع الخطاب بالنسبة للتواصل وجهاً لوجه. وفي المسرح، يعد التواصل غير الفعلي نسقاً-كبيراً. تتم ملاحظته في الخطبة الوعظية والسياسية، سواء بشكل عمومي أو على التلفزة. تؤكد الدراسات في تحليل الخطاب المدعومة بتكنولوجيا الفيديو أهمية رموز الجسد المتفاعلة، للتشديد، ولإعطاء إشارات لأخذ الدور (Turn Taking) أو الإشارة إلى التغذية الراجعة (Feedback) للمتكلم. تعد التعابير الوجهية والإيماءات مفاتيح أساسية أيضاً بالنسبة للمعاني الموقفية (Attitudinal Meanings)، مثلاً، للصداقة (Friendliness) أو العداء.

■ المعيار (Norm)

مفهوم تم استعماله ومناقشته على نطاق واسع في اللسانيات والأسلوبيات، وتم إحياؤه حديثاً في اللسانيات النصية (Corpus Linguistics)، لكن ليس دون مشاكل.

(1) يعد المعيار (Norm)، على نحو دقيق، مفهوماً إحصائياً، يحيل على ما هو معدل إحصائياً. يحيل الانحراف (Deviation) عالم افتراق في التردد وفقاً للمعيار، ولكن مهما كان مجال تطبيقها، يصبح المعيار بسرعة مفهوما «مشحوناً» يكتسب إيحاءات «المعيار» (Standard) أو المألوفية (Normality) في مقابل (غير معياري) (Non-Standard)، أو «شذوذ» (Abnormality) أو اللانموذجية (Untypicality). وخارج اللغة نكون واعين، مثلاً، أن لكل مجتمع معاييره للسلوك الاجتماعي أو صوره الخاصة به لكل المعايير، وأن خرق هذه المعايير يتم اعتباره مضاداً للمجتمع، وشاذاً ويستحق الشجب. تعد وسائل الاتصال الجماهيري والإعلانات أدوات قوية لتمثيل تقوية المعايير للسلوك الاجتماعي.



ومع ذلك، فإن تمحيصاً حتى للسلوك الاجتماعي يعد حقيقة مهمة حول مفهوم المعيار وهو أنه ليس مطلقاً بل نسبي. فسلوك اجتماعي شاذ بالنسبة لجماعة من الناس قد يكون أمراً طبيعياً بالنسبة لجماعة أخرى، والعكس صحيح. فسلوك ولباس بعض الجماعات من الشباب يصدم عادة الأجيال المسنة، وهو كذلك بالفعل، رغم أنه مقبول تماماً ومألوف لدى الشباب أنفسهم.

تتأثر اللغة باعتبارها جزءاً من السلوك الاجتماعي على نحو مشابه. من الشائع والعملي في أحوال كثيرة (بالنسبة لصانعي الأنحاء) افتراض أن هناك مجموعات طبيعية من القواعد بالنسبة للغة الإنجليزية في كل مستوى من المستويات اللغوية: الصواتية والنحوية والمعجمية والدلالية، وإن خرق هذه القواعد يشكل انحرافاً وموسومية (Markedness). فهذا أمر صحيح إلى أبعد حد. نتحدث عن تهجية «عادية»، وعن رتبة كلمة عادية... إلخ. ومع ذلك، يجب تسجيل أن إقامة معايير صواتية، ومعايير بناء الكلمة، أسهل من إقامة معايير النحو أو المعنى (على الخصوص). فصور مثل /*TkIs/ ليست نموذجاً صواتياً للإنجليزية، و(Elephant The Grey)* ليست ترتيباً نحوياً. لكن هناك معايير لغوية أكثر نسبية من هذه: (*Wait While*, (= «Until») Tea) هي «غير نحوية» بالنسبة لبعض المتكلمين، لكن ليس بالنسبة لآخرين حيث تنتمي إليها لهجاتهم. و(Green Thought) (تفكير أخضر) تعد رصفاً لغوياً (Col- location) غريباً، رغم أنه في سياق قصيدة **الحديقة** (*The Garden*) لأندرو مارفيل يكون مقبولاً ومفهوماً.

(2) في كثير من مقاربات اللغة الأدبية كان هناك افتراض للمعيار وللانحراف. المعيار هو لغة اللاأدب احتمالاً، نوع من لغة غير متفاضلة، حيث تنحرف اللغة الأدبية انطلاقاً منها. فمثل هذا المفهوم يكمن وراء مفهوم الطليعية لمدرسة براغ، ووراء الأفكار الشائعة في بداية الستينات للأنحاء الشعرية حيث «القواعد» تكون مختلفةً عن تلك للغة العادية (انظر، أيضاً، هنري ويدووسون (Henry Widdow- son (1983)). إنه يشكل أساس عدد من الأعمال في أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics): كلمات مفاتيح القصائد والعنقوديات التي يمكن إقامتها ضد الصياغة المعيارية لمتن مرجعي واسع.

لكن ما يوحي به هذا، أيضاً، بالفعل أن النصوص الأدبية نفسها تقيم معاييرها الخاصة، وهي معايير يمكن وصفها: معايير ثانوية (Secondary Norms) أو معايير



من رتبة ثانية (Second-Order Norms)، كما هي مميزة عن معايير أساسية (Pri-mary Norms) أو معايير رتبة أولى (First-Order Norms) (للغة العادية). مثل هذه المعايير في مستوى الوزن والقافية تكون ظاهرة على نحو جاهز، وأن مفهوم الجنس (Genre) يعمل «بقواعد» وتوقعات عادية. ورغم أن هناك شعراء تظهر لغتهم منحرفة على نحو موسوم (إ. إ. كيومينغز، وجيرار مانلي هوبكنز، أو ديلان توماس، فإن هناك عددا فائقا من الشعراء تقارب لغتهم في درجات مختلفة قواعد اللغة اليومية. (انظر أيضاً لغة شعرية (Poetic Language)).

وحتى «اللغة غير الأدبية» تتضمن انحرافات شعرية كذا للعب بالكلمات (Word-Play) والاستعارة، مثلاً، وأنها عموماً ليست متجانسة كما قد يبدو ذلك. إن مفهوم الجالية اللغوية (Speech Community) والنواة المشتركة (Common Core)، مثلاً، مؤمثلان بشكل كبير. وبتضمنها لتنوعات كثيرة وفق المجموعات الاجتماعية والأنماط اللغوية، مع درجات مختلفة من الشكلية (Formality) واختلافات حسب وسائل الاتصال... إلخ، فإن اللغة غير الأدبية تتضمن حقاً مجموعة معايير. (حول المعايير الخاصة للتحاور انظر، أيضاً، مبدأ تعاون (Co-Operative Principle)).

(4) كان شائعاً في السنوات التكوينية للأسلوبية في الستينات وفي الأسلوبية الحاسوبية (Computational Stylistics) فإن تحديد الأسلوبية نفسها بلغة الانحراف عن المعيار (انظر مثلاً، س. ر. ليفين (S. R. Levin) (1962)). تفترض أفكار بعض الكتاب الذين يستعملون بعض الأبنية باستمرار أو أقل استمرار أحول اللهجة الفردية (Idiolect)، نوع المعيار الذي في مقابله يمكن قياس التنوع الفردي. ويمكننا أن نعتبر لأسباب مختلفة كيف أن مثل هذه المقاربة يجب اعتمادها على نحو حذر. يظهر الأسلوب بهذا المعنى «شاذاً» وأن ما تم افتراضه «طبيعياً» لا يكون له بسبب ذلك أي «أسلوب» (انظر أيضاً درجة صفر (Zero Degree)). ومن المحتمل أن المعيار الذي ينحرف عنه الأسلوب هو معيار اللغة العادية، لكن هذا نفسه يتكون من كثير من المعايير المختلفة. يجب على الأسلوبيين، عند مقارنتهم بين الكتاب والنصوص، أن ينكبوا على أسس المعايير النصية: قياس أسلوب المقالة لدى صاموئيل جونسون في مقابل أسلوب كُتاب المقالات الآخرين لنفس المرحلة، أو السياق الواسع للأسلوب النثري للقرن الثامن عشر، إذا كان ضرورياً. (انظر، أيضاً، جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) 2007).



■ اسم، مركب اسمي (Noun, Noun Phrase)

(انظر مجموعة اسمية (Nominal Group)).

■ نواة، نواة المقطع (Nucleus, Nuclear Syllable)

تم استعمال نواة (Nucleus) أو نواة المقطع (Nuclear Syllable) على نحو شائع في دراسة التنغيم (Intonation) وبنية المعلومة (Information)، خصوصاً ضمن اللسانيين البريطانيين، للإحالة على المقطع المنبور (Accented) الأكثر بروزاً في وحدة النغم (Tone Unit) الذي يحمل تعارض مهم في درجة الصوت (Pitch) أو نغم حراكي (Kinetic Tone) (انخفاض عال (High Fall))، وصعود منخفض (Low Rise)... إلخ). يعرف أيضاً بنبر نغمي (Tonic Accent) أو مقطع نغمي (Tonic Syllable) (إيقاع نغمي (Cadence) في البلاغة).

تلتقي النواة أيضاً، في مستوى المعلومة، مع عنصر يتوافر على درجة عالية من المعلومية، أي نقطة التركيز (Focus)، مثلاً، Why Don't Elephants Like Pen-guins ? إنه عادة المقطع المنبور الأخير أو الوحدة المعجمية في كلام ما (انظر تركيز النهاية (End – Focus)). لكن من أجل التفخيم أو التقابل يمكن للنواة أن ترد في أي مكان، مثلاً: A National Scandal I Call It. إن ورود أنوية كثيرة (مع نغمات منخفضة) في كلام ما سيقترن على نحو خاص مع كلام ملح ودوغمائي: How Many Times Do I Have To Tell You ...




مكتبة
الفكر الجديد

O

مفعول، موضوع (Object)

هو في النحو مركب اسمي يلي عادة المركب الفعلي (Verb Phrase) (الذي يجب أن يكون متعدياً (Transitive)) وتابع له مباشرة.

هناك نوعان من المفعولات، المباشرة (Direct) (Do) وغير المباشرة (Indirect) (IO). المفعول المباشر «يتأثر» دلالياً وبشكل مباشر بالحدث المشار إليه في الجميلة أو الجملة، ويحيل المفعول غير المباشر (اختياري) (عادة إنسان) على «المستفيد» (Beneficiary) أو «متلقِ» للسيرورة الموصوفة. مثلاً:

She Gave Him (IO) a Big Hug (Do)
(أعطته (مفعول غير مباشر) عناقاً كبيراً (مفعول مباشر))
(عانقته بحرارة)

وكما يبين هذا المثال يسبق المفعول غير المباشر المفعول المباشر (Do).

في لغات مثل اللاتينية والإنجليزية القديمة فإن هذه الوظائف يتم التعبير عنها بحالات المنصوب (Accusative Case) والممنوح (Dative) على التوالي. ففي الإنجليزية الحديثة حالة المنصوب تحيا فقط في الضمائر، ما يسمى بحالة النصب (Objective Case) مثل Me، و Us، وHim وHer وThem وWhom.

يمكن للمفعول المباشر وغير المباشر في الأبنية المجهولة أن يصبحا فواعل (Subjects)، مثلاً:



Cinderella Was Given A Beautiful Coach By Her Fairy Godmother.

A Beautiful Coach Was Given To Cinderella By Her Fairy Godmother.

قارن:

(Her Fairy Godmother Gave Cinderella A Beautiful Coach).

■ انشغال مفتعل، أسلوب ادعائي (Occupatio)

صورة بلاغية حيث السارد يقول إنه/ ها ليس لديه/ ها الوقت (مشغول جداً) أو هو الفضاء لوصف شيء ما، ولكنه يقوم بذلك فعلاً...

المثال المشهور يرد في حكاية الفارس لشوسور. فالسارد يتجنب الوصف بشكل كامل لاستعدادات جنازة آرسيت (Arcite)، لكن ما سيغفله يأخذ سبعة عشر بيتاً ليحكيه.

ليس الانشغال المفتعَل (Occupatio) صورةً ميتةً. إنه يحيا في الأسلوب الاستطرادي لحكي الدعابات، مثلاً، دعابات الكوميدي البريطاني روني كوربيت (Ronnie Corbett)، الذي يقول لجمهوره التلفزي على نحو منتظم أنه لن يحكي نكتاً على شخص ما، ثم بعد ذلك يشرع في قولها على أية حال.

(انظر، أيضاً، حذف بلاغي (Paralipsis)).

■ السارد العليم، سارد كلي المعرفة (Omniscient Narrator)

تم استعماله في النقد الأدبي لوصف السارد المميز لسرد الشخص الثالث، وهو هنا يتماثل طبيعياً مع المؤلف الضمني، الذي يمتاز «بمعرفته لكل شيء» حول الحكاية المراد قولها، وللدخول في الأفكار، كما لو كان ذلك تداعياً للأفكار، لكل الشخصيات. الخلاصة والتحولات في الإحالة الزمنية (من الماضي إلى الحاضر والمستقبل) تعد شائعة في السرد كلي المعرفة (Omniscient Narration)، كما هو الحال بالنسبة للخطاب غير المباشر (Free Indirect Discours) وفكر مباشر (Di-rect Thought). يقارن هذا في الأفلام الوثائقية بدون صوت (Voice-Over) دون صورة (Off -Camera).

كلية المعرفة للسرد هي القطب المقابل للتركيز المحدود، حيث تحكى الأحداث



من منظور شخصية واحدة (شائعة في سرد الشخص الواحد). وبالإضافة إلى ذلك، هناك درجات في كلية المعرفة من رواية إلى أخرى (انظر ف. ك. ستنزل -F. K. Stan) (zel) (1971). وحتى داخل نفس الرواية قد تكون هناك كلية انتقائية للمعرفة: قد يكون السارد «غير قادر» على كشف المعلومة أو أن يلج إلى أفكار الشخصية. (انظر، أيضاً، حذف بلاغي (Paralipsis)). وتتم في أحوال كثيرة حتى تبدو «حقيقيةً»، وهذا يمكن، مع ذلك، أن يكون ماكراً على نحو مثير، ما دامت كلية المعرفة قد تكون مهيمنةً في سائر الرواية.

■ محاكاة صوتية (Onomatopoeia)

من «الاسم» اليوناني عمل، وهي سيرورة معجمية لإبداع الكلمات التي تبدو كمرجعها (Referent)، مثلاً، Bang وCrash، وCuckoo، وSizzle، وZoom.

كان هناك كثير من التفكير منذ أفلاطون حول ما إذا كانت لغة الإنسان الأولى محاكية (Mimetic) ومعللة بهذه الكيفية.

لم يُول اللغويون في وقتنا الحاضر منذ فرديناند دو سوسور غير اهتمام بسيط لأشكال المحاكاة الصوتية (Onomatopoeic Forms)، ما دامت تشمل جزءاً صغيراً فقط من المعجم، حيث علاقات الاسم-المرجع اتفاقية واعتباطية على نحو مميز. وإلى حد ما مع ذلك، كانت الكلمات المحاكية اتفاقية كسائر الكلمات الأخرى، حيث يتطابق شكلها الصوتي (الفونيمي) (Phonemic) ونظام لغة مولديها، رغم الكلية الظاهرة لمرجعها. فإذا قال البط كواك كواك (Quack) في الإنجليزية، فهو يقول كوان كوان (Coin) في الفرنسية. ليس من السهل التعبير عن كثير من الضجيج بالألفاظ، ولذلك فهو يحتاج إلى قوة تأويلية مهمة للتعرف على إحالات -iiiaaaaa) (ch كالتثاؤب في الرسوم المتحركة للأطفال، و(Phut) أو (Vrach) كما في قذائف القنابل في قصائد الحرب العالمية الأولى، أو (Krandle) كصوت الطرام في أوليس جايمس جويس.

يتم استغلال المحاكاة الصوتية في اللغة الأدبية كثيراً كأداة أيقونية تعبيرية -Ex) (pressive Iconic، بالموازاة مع ترابطات صوت آخر يمكن أن تجمع تحت عنوان عام لرخامة الصوت (Phonaesthesia).



فئة طبقة مفتوحة (Open class)

تستعمل في المعجميات (Lexicology) لتمييز تلك الأجزاء من الكلام أو طبقات الكلمة التي تكون علاقاتها مفتوحة للتجديد بالاقتراض أو بالتوليد (Neo-logism).

تتضمن كلمات طبقة مفتوحة (Open-Class Words) متن معجم اللغة، وهي نحوياً أسماء، أساساً، وأفعال وصفات: ما يسمى بكلمات ذات مضمون أو كلمات تامة معجمياً (Full Words)، التي تتوافر على معنى معجمي وتحيل على موضوعات وتجارب في العالم.

إنها تتقابل مع كلمات طبقة مغلقة (Closed–Class)، وكلمات وظيفية مثل الأدوات (Articles)، وحروف الجر (Prepositions) والواصلات (Conjunc-tions)، حيث علاقتها مغلقة على الإبداع، التي تستعمل في البنية التركيبية الأساسية للجمل.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن كلمات طبقة مفتوحة يمكن أن تطور بدائل تصبح وحدات طبقة مغلقة، مثلاً: I'm Gonna من I Am Going To (مستقبل)، ذاتها من I Am Going (حركة).

شفوية (Orature)

مصطلح مشهور في النظرية ما بعد الاستعمارية الكولونيالية (Postcolo-nial Theory)، تم توليده بالقياس مع (Litterature) (أدب) للإحالة سواء على **(1)** الأجناس الأدبية الشفوية في الثقافات الشفوية المخزنة في الذاكرة (مثلاً الشعر الشفوي الحديث الكرواتي - الصربي)، أو **(2)** إدراج التقنيات الشفوية أو الأداء في كتابة البلاك (Black) (السود)، مثلاً: عمل جامايكا كينكايد (Jamaica Kincaid).

بالنسبة لوالتر أونغ (Walter Ong) (1982) يبدي الأدب الشفوي شفوية أولى (Primary Orality)، تظهر المجتمعات المتعلمة التي أعادت الأشكال الشفوية بسبب التكنولوجيات الجديدة (مثلاً، الراديو، والتلفزة، والسينما والفيديو) شفوية ثانوية (Secondary Orality).

(انظر، أيضاً، سكاز (Skaz)).



توجيه **(Orientation)**

(1) وفقاً لعمل وليام لابوف وج. واليتسكي (1967)، وأيضاً وليام لابوف و ج. واليتسكي (William Labov and J. Waletsky) (1972) حول بنية السرد الشفوي، يستعمل توجيه (Orientation) باستمرار لوصف إحدى «المراحل» المفتاح للسرديات. يتموقع بشكل عام في بداية الحكايات، ويحيل على وصف الأرضية الضرورية للزمن والمكان و/ أو المشاركين لتثبيت الحكاية في محيطها.

يتراوح مقدار مثل هذه المعلومة من حكاية لأخرى. فكان يا مكان (Once Upon A Time) تقتضي أبسط صيغة توجيه. وفي الطاحونة على النهر فلوس (The Mill on The Floss) لجورج إليوت وصف دورلكوت ميل (Dorlcote Mill) والريف المحيط بها يتسع إلى فصل واحد، وفي تيسة دو أوربرفيل يتم تقديم الزمن والمكان وإحدى الشخصيات في الجملة الأولى:

On An Evening In The Latter Part of May a Middle – Aged Man Was Walking Homeward From Shaston To The Village of Marlott, In The Adjoining Vale of Blackemore Or Blackmoor.

بالنسبة لبداية الحكايات أو الروايات في قلب الشيء (Medias Res) تكون مثل هذه التوجيهات الأولى مفقودة: يجب أن تقدم المعلومة تدريجياً في مكان ما. وهكذا، بالنسبة للقارئ، قد تكون التجربة الأولى منحرفةً.

التوجيهات هي كذلك مميزة لأنماط الخطاب الأخرى كالمقالات الصحفية والمحاضرات، مثلاً، الظروف الابتدائية في: In Parliament Today The Home Secretary Revealed New Plans To Fight Street Crime.

علم الإملاء، إملائيات **(Orthography)**

من «تهجية صحيحة» اليونانية، مصطلح في اللسانيات يحيل على نظام تهجية اللغة (المعيار) (Standard) للغة.

يعد نظام التهجية الإنجليزي تقليدياً دون شك، ذلك أنه يمثل التلفظات الشائعة في القرن السادس عشر، لكن نفعيته تكمن في كون أن له معايير، ومن تم



تماسكه انطلاقاً من لهجة إقليمية إلى أخرى في الجزر البريطانية، ومعظم التنوعات الكبرى للإنجليزية عبر العالم (ماعدا الولايات المتحدة).

نجد الانحرافات عن التهجية المعيارية في أسماء العلامات التجارية (مثلاً، Kwik-Fit، وKleeneze)، وفي الأدب اللهجي الذي يحاول تمثيل الكلام اللهجي أصواتياً (مثلاً **قصائد دورسِت** (*Dorset*) لوليام بارنز (William Barnes))، وتوليد الكلام العامي (انظر، أيضاً، .لهجة غير معيارية (Eye–Dialect)).

■ مَعْجَمَةٌ مُفرِطة **(Over- Lexicalization)**

أشاعها روجر فولر (Roger Fowler) (مثلاً 1996) للإحالة على المعجميات (Lexicology) والأسلوبيات (Stylistics) وحول وجود مخزون من المترادفات لمفهوم خاص (انظر، أيضاً، مَعْجَمة ناقصة (Under-Lexicalization)).

ترد المَعْجمة المفرطة في اللغة عندما يكون مفهوم خاص أو مجموعة مفاهيم ذات حيوية بالنسبة للثقافة. يكشف الشعر الإنجليزي القديم، مثلاً، عدداً من المرادفات لمفاهيم مثل «لورد» (Lord) و(حرب) (Battle) و(إقدام) (Courage). تعد رطانات (Jargons) بعض المهن والحرف ومصطلحاتها أيضاً أمثلة. (انظر مضاد-لغة (Anti-Language)).

في النص، يمكن أن ترد مجموعات المصطلحات المتصلة في الصدر لتفخيم ما تم وصفه. وهكذا، ففولر نفسه لاحظ المعجم الاتساعي لـ «Abundance» (وفرة) البارز في **أنشودة غنائية للخريف** (*Ode To Autumn*) لجون كيتس.

■ جمع الأضداد **(Oxymoron)**

صورة بلاغية من تناقض ظاهري (Sharp-Dull) اليونانية، تُجاور بشكل واضح التعابير المتعارضة ذات تأثير ظريف أو أخاذ. (مثلاً HSBC: The World's Local Bank)، والقرية الكونية (Global Village) لمارشال ماكلوهان). إنه يقدم نوعا من المفارقة (Paradox) المكثفة. فعنوان فيلم مثلاً **المليونير المتشرد** (*Slumdog Millionaire*) الذي يلخص بشكل بليغ أساليب الحياة المتناقضة، كما أنه ملفت للنظر.

ارتبط جمع المتضادات (Oxymoron) (الجمع هو (Oxymora)) على نحو شائع



بالاصطلاح الشعري مع تقلبات أو تناقضات مشاعر الحب: وهكذا، فبنداروس (Pandarus) **في ترويلوس وكريسيدا** لشوسور يتعجب (I Have A Jolly Wo, A Lusty Sorwe) (Sorrow) ويعد نواح روميو «الملتاع من الحب» **في روميو وجوليي** (*Romeo and Juliet*) (I. i) تقليداً ساخراً بارودياً للسونيتة المعاصرة :

Why, Then O brawling Love, O Loving Hate,
O Any Thing! of Nothing First Create.
O Heavy Lightness ! Serious Vanity !
Mis-Shapen Chaos of Well-Seeming Forms !
Feather of Lead, Bright Smoke, Cold Fire, Sick Health!

يدعو ريتشارد لانهام (Richard Lanham) (1991) بشكل ساخر قرّاءه للعثور على المعاني المتضادة في الجمل المعاصرة مثل : Academic Administration، وAirline Cuisine، وBusiness Ethics وMilitary intelligence. جملي المفضلة تتضمن Bronze Resin، وEco-Tourism، وReality Tv. (انظر، أيضاً، يشياهو شين (Yeshayahu Shen) (2007)).




مكتبة
الفكر الجديد

P

مفارقة (Paradox)

مفارقة من «ضد – الرأي» اليونانية، وهي قول متناقض مع نفسه على نحو ظاهر، نوع من التضاد الموسع، مثلاً: **الحرب هي سلام** (*War Is Peace*) لجورج أورويل، والحرية هي عبودية (Freedom Is Slavery)، والجهل قوة (Ignorance Is Stren-ght) (1984). أو الإنسان يولد حراً وهو في كل مكان مكبل (Man Is Born Free and Every Where Is In Chains) لجان جاك روسّو (Jean-Jacques Rousseau) (**العقد الاجتماعي** (*Du Contrat Social*)).

يجب أن يسبر القارئ ما وراء المعنى الحرفي (Literal Meaning) للعثور عن معنى أعمق وأكثر فلسفية الذي سيسوي العبث الظاهر. وبسبب الحيرة الأولية، مع ذلك، تعد المفارقة وجهاً بلاغياً يمكن استغلاله فعلياً: في الشعارات الإشهارية لجذب الانتباه وفي السياق المحير الواسع للأحجية، مثلاً، (I Devour Words, Yet Am Not Any The Wiser (عثة الكتاب) (A Book Worm). اعتبره النقاد الجدد سمةً مركزيةً للشعر. لقد كان أداةً بارزةً في شعر الحب، الدنيوي والديني معاً، عبر العصور، للتعبير عن المشاعر المتضاربة التي يثيرها الحب. وهكذا، يكتب جون دون عن علاقاته بالله:

For I
Except You Enthrall Me, Never Shall Be Free,
Nor Ever Chaste, Except You Ravish Me.

(**السونيتات المقدسة** 14 (*Holy Sonnets,* 14)).



■ دراسة سمات اللغة شبه اللغوية، سمة شبه لغوية (Paralanguage, Paralinguistic Feature)

تتفاوت تعاريف لغة شبه لغوية (Parlanguage) على نحو مهم بحسب ما هو متضمن أومستبعد. لكن بشكل عام هناك إقرار بأن التواصل في وسط شفوي يقتضي ليس فقط أن الأقوال هي التي تحقق اللغة (فعلية) لكن، أيضاً، أنظمة أخرى للإشارة (Sign)، التي هي غير فعلية (Non – Verbal).

من هذه الناحية، يتم اعتبار شبه اللغة دائماً غير فعلية، لكنها نظام صوتي، بالموازاة مع السمات التطريزية (Prosodic Features) كدرجة الصوت (Pitch) وارتفاع قوة الصوت (Loudness). وستكون السمات اللسانية شبه اللغوية المميزة ضجيجاً بحيث لا تشتغل كصوتيات (فونيمات) (Phonemes) (أي في بناء الكلمات). لكن على الرغم من ذلك تبلغ «معنىً» أو موقفاً في كلام ما: مثلاً القهقهات، والشخير، والإعلان عن الاشمئزاز والاستنكار، والضجر... إلخ. لكن تعاريف أخرى أو مناقشات تتضمن أيضاً سمات تطريزية (انظر كير إيلام (Keir Elam) (1980))، وما زالت رموز غير صوتية أخرى مثل التعابير الوجهية والإيماءات مرادفة افتراضاً للتواصل غير الفعلي (انظر لاينز (Lyons) (1977)).

تتداخل شبه اللغة على نحو دال مع لغة (Language) في الخطاب الشفوي. بحيث يتحمس محللو الخطاب والتحاور لدراستها. فهي غير ممثلة بسهولة في الوسيط الخطي (Graphic Medium) للحوار الروائي. يعتمد المتكلمون على التغذية العكسية شبه اللغوية (Feedback) لمخاطبيهم. والجمهور المشاهد والمستمع لمسرحية ما يمكنه أن يتمثل المدى الكامل للإيحاءات الانفعالية والمواقفية انطلاقاً من تصويت (Vocaliza- tion) الممثلين. وبإمكانهم بالمقابل، أن يحكموا على أدائهم انطلاقاً من ضحك وأصوات الازدراء، والاستهجان بالهسهسة أو السعال على شيء من ردود فعل الجمهور.

■ تعريض، حذف بلاغي، حذف زائف (Paralepsis, Paralipsis)

المصطلحان معاً، يلتبسان بسهولة، يوجدان في عمل جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) حول الخطاب السردي (Narrative Discourse):

(1) يقتضي التعريض (Paralepsis) الذي ولده جينيت، إعطاء معلومة أكثر مما يعطيه معيار أية رواية على نحو صارم، بالنظر إلى درجة القيد على مثل هذه المعلومة



حسب التركيز أو المنظور الذي من خلاله قيلت الحكاية. تكون التناقضات واضحة على نحو خاص في السرديات ذات التركيز الداخلي، أو ذات ساردين للشخص الأول (First Person Narrators).

وهكذا ففي **ما كانت تعرفه ميزي** (*What Maisie Knew*) لهنري جايمس رويت لنا تفاصيل حول مشهد كون ميزي (Maisie)، وهي الصوت الأساسي في الرواية، التي لا تحتاج إلى شهادة. وفي **غاتسبي العظيم** لسكوت فيتزجيرالد، نيك كاراواي، السارد يلج بوضوح إلى أفكار ومشاعر الشخصيات الأخرى: موقف يسوغ فقط على نحو ضعيف من خلال تعليلاته التي تم نلقها إليه.

(2) الحذف البلاغي (Paralipsis)، باعتباره مصطلحاً مقبولاً سلفاً في البلاغة، الدال على «حذف خاطئ» كما في **(3)**، هو عكس التعريض (Paralepsis)، وتحديداً، إعطاء معلومة أقل مما قد يتطلب معيار التركيز. المثال البسيط سيكون حذف السارد لبعض العمل أو الحدث الذي يخص الشخصيات الأساسية المركز عليها. في الحكايات البوليسية، مثلاً، يتم حجب مفاتيح حيوية أحياناً على القارئ، ويتم الكشف عنها فقط في مرحلة متأخرة. وتتوقف القوة الكاملة للحكاية الصغيرة **سارازين** لأونوري دو بالزاك على كون جنس المغنية الجميلة ليس واضحاً مباشرةً.

(3) في البلاغة التقليدية يعد الحذف البلاغي (Paralipsis) أداةً، حيث يتم تفخيم شيء ما من خلال الإيحاء بأنه واضح بما يكفي كي تتم مناقشته. في بعض أوضاع الكلام الشكلي تكون المركبات المؤجلة الحذف (Paraliptic Phrases) شائعة جدا، مثلاً: Not To Mention و Leaving Aside وTo Say Nothing of.

(انظر، أيضاً، انشغال مفتعل (Occupatio)).

■ موازاة (Parallelism)

وسيلة معروفة في البلاغة تتوقف على مبدأ التكافؤ (Principle of Equiva-lence) بلغة رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960 وما بعده)، أو على مبدأ التكرار (Repetition) نفس النموذج البنيوي: بشكل عام بين المركبات أو الجميلات. وهكذا في المثل (Out of Sight, Out of Mind) هناك تكرار للمركب الحرفي (Prepositional Phrase)، وفي He Came, He Saw, He Conquered (جاء ورأى وانتصر) هناك تكرار للجميلة. وباعتبارها وجهاً بلاغياً تعرف الموازاة (Parallelism) أيضاً بالبنية المتناسبة (Parison).



هناك دائماً بعض الارتباط الواضح في المعنى بين الوحدات المكررة التي تقوي التكافؤ، لكن تحتاج كي تكون مترادفة. تعرف الموازاة مع التقابل أو التضاد (Anto-nymy) بالطباق (Antithesis)، كما في: When One Is In Love One Begins By Deceiving Oneself. and One Ends By Deceiving Others. That Is What World Calls A Romance.

(أوسكار وايلد).

تم تعريف الموازاة من طرف جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) باعتبارها «انتظاماً متصدراً» «Foregrounded Regularity». أحياناً يتم إبراز الموازاة بالجناس (Alliteration) ونماذج أخرى للصوت: شائعة في بعض أساليب النثر للقرن السادس عشر، مثلاً. الموازاة كانت دائماً متأثرة بالنماذج اللاتينية، التي هي سمة للخطابة، للتفخيم (Emphasis). يتم الإحساس بتأثير الشعر العبري، حيث الموازاة سمة ملفتة للنظر، في الطقس الديني، ولغة المزامير (*Psalms*):

They Have Mouths, But They Speak Not :
Eyes Have They, But They See Not.
They Have Ears, But They Hear Not ;
Noses Have They, But They Smell Not.

.(*Psalm* 115)

لقد لاحظ جاكوبسون استعمالها الآخاذ في اللغة الشعرية (Poetic Lan-guage)، وقد اعتبر ليش الوزن (Metre) لا شيء سوى موازاة الإيقاع (Rhythm). بالنسبة لجاكوبسون، بالفعل، البنية العروضية للبيت الشعري هي التي تملي البنيات المتوازية، بينما في النثر المعنى الذي يفعل ذلك.

■ إعادة صياغة (Paraphrase)

(1) تعد إعادة صياغة (Paraphrase) في دراسات الترجمة نوعاً من الترجمة التي ليست خاضعة ولا حرة، أيضاً ما وراء العبارة. ما أسماه جورج ستينر (George Steiner) (1975) (الإخلاص)/ إعادة صياغة مستقلة تعد القصائد الإنجليزية القديمة في سفر التكوين (Genesis) وإكسودوس (Exodus)، شروحاً عروضيةً لكتب **الإنجيل**، حرة بالفعل على نحو لا يمكن إنكاره وإسهابه في المواضع الملائمة.

(2) ما هو متضمن في أحيان كثيرة في مثل هذه الترجمة هو نقل المعنى الضمني



(Propositional Meaning) للجملة في لغة واحدة إلى كلمات مختلفة في لغة أخرى، وإن اللسانيين المهتمين بالدلالة يستعملون إذن مصطلح إعادة صياغة (Para- phrase) لوصف مناوبات التعبير هذه في نفس اللغة الواحدة. إنه إذن نوع من الترادف في مستوى الجميلة منه في مستوى الكلمة.

ما هو متضمن في (1) و(2) على السواء هو أن الجمل المتباينة على نحو ظاهر في تعبيرها في الحقيقة لها «نفس» المعنى. وقد كان هذا الافتراض المسبق الأهم في تطوير نعوم تشومسكي للنحو التحويلي، مع مفهومي البنية السطحية والبنية العميقة، وأيضاً يكمن خلف النظرية الثنائية للمعنى (Dualist Theory of Mea- ning) الشائعة في الأسلوبيات (Stylistics)، أي كون نفس المضمون يمكن التعبير عنه بصور مختلفة. ويستعمل الشرح كتقنية تفسيرية على نحو شائع في المحاضرات والمقالات الإخبارية لتبليغ الأفكار المعقدة بيسر أكبر.

لكن مفهوم إعادة الصياغة لم يسلم من التحدي (Has Not Gone Unchal- lenged) من طرف النقاد والمترجين، خصوصاً في علاقته باللغة الأدبية. وما يجب تحديده هو مفاهيم «تماثل» المعنى أو المضمون. من الأفضل التفكير بلغة «التشابه» (Similarity)، أو بلغة دلالة المعنى الصريح (Denotation) في مقابل دلالة مواكبة (Connotation) أو المعنى المحوري (Thematic Meaning). وفي مستوى واحد وإذا صح ذلك، مثلاً، تحيل (Shut Up) و(Can't You Be Quieter) أو الجمل المبنية للمعلوم أو المجهول على نفس القضايا، لكن الوجود الحقيقي «للمناوبات» يلمح إلى أن اختيار بناء ما يتوقف على عوامل أخرى: درجة الشكلية (Formality) الوضعية، مثلاً.

■ نصف قافية، شبه قافية (Pararhyme)

واحد من مجموعة مصطلحات ملتبسة الذي استعمل بشكل مختلف وعلى نحو متراكب في النقد الأدبي للإحالة على أنواع القوافي غير التامة.

(1) تظهر قافية مُرْجَأة (Pararhyme) مع بعض النقاد على أنها مترادفة مع نصف - قافية (Half-Rhyme) وتجانس صوتي (Consonance) إذ إنها تحيل على تكرار الصوامت النهائية مع تنوع في الصوائت السابقة، مثلاً: Pest، وLast.

(2) لقد استعمل جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) المصطلح لما أسماه آخرون تناوباً صوتياً (Apophony): تكرار الصوامت الأولى والنهائية معاً مع تنوع في الصوائت الوسطى، مثلاً: Pest وPast.



إرداف (Parataxis)

يوصف الإرداف في النحو التقليدي وفي البلاغة بأنه ربط الجميلات بواسطة التجاور (Juxtaposition) منها بالاتباع (Subordination) الصريح (تبعية أداتية (Hypotaxis) أو العطف (Co-Ordination). تتضمن بعض النقاشات، مع ذلك، العطف تحت تبعية أداتية (مثلاً، روجر فولر (Roger Fowler) 1996).

الربط بين الجمل يجب إذن استنتاجه. ربط منطقي زمني أو بسيط يكون مميزاً، كما في:

Humpty Dumpty Sat on A Wall,
[And Then] Humpty Dumpty Had A Great Fall.

وسببي أيضاً:

Boys and Girls Come Out To Play,
[Because] The Moon Doth Shine As Bright As Day.

والكيفية: Save Trees – [How?] Eat A Beaver.

التبعية الأداتية رائجة في الأشكال الأدبية الشائعة وغير المتكلفة مثل أغاني الأطفال، والأغاني الشعبية يوميات نثرية (Prose Chronicles) (مثلاً موت آرثر لمالوري)، والكلام العادي كذلك. إنها ترتبط على نحو خاص بالأدب الشفوي وتحيا في الشعر الإنجليزي القديم.

(انظر، أيضاً، .فصل بلاغي (Asyndeton)).

الجملة الاعتراضية (Parenthesis)

مصطلح لازال يستعمل في النحو (Grammar) لوصف النعوت المتناثرة هنا وهناك في الجملة أو الكلام. يتم وسمه دائماً في الكتابة سواء بمعقوفتين أو شَرْطات. وقد يوحي بفقدان التروي، ولذلك فالخطباء قد قاموا باستغلاله للإيحاء بالسذاجة، واستغله المسرحيون للإيحاء بكلام وأفكار «طبيعية». ولذلك في مناجاة النفس لهاملت، نجد مثلاً:

Now Wheter It Be
Bestial Oblivion, Or Some Craven Scruple



Of Thinking Too Precisely on Th'event –
A Thought Which, Quartered, Hath But One Part Wisdom,
And Ever Three Parts Coward – I Do Not Know
Why Yet I Live To Say This Thing's To Do … (IV. IV).

■ محاكاة ساخرة، بارودیا، تقليد ساخر لعمل أدبي (Parody, Pastiche)

(1) إذا كانت الجذور اليونانية لبارودیا (Parody) تعني «Counter–Song» **(معارضة موسيقية)، فيمكن النظر إليها إذن كنوع من التقليد (Imitation) الذي** يقترض أسلوب (Style) وتقنيات نص ما أو لهجة فردية لكاتب ويلائم الموضوع الجديد معه، وذلك بقصد الهزل أو السخرية في أحوال كثيرة. ولذلك فالتكرار **المعجمي والإيقاعات الملفتة للنظر لغناء هياواثا** (*The Song of Hiawatha*) لهنري لونغ فولو (Henry Longfellow) تمت معارضتها في صيغ مجهولة عصرية، مع مضمون مألوف أكثر:

He Killed The Noble Mudjokivis.
Of The Skin He Made Him Mittens,
Made Them With The Fur Side Inside,
Made Them With The Skin Side Outside,
He To Get The Warm Side Inside,
Put The Inside Skin Side Outside.

ما يجعل البارودیا مسلية في أحيان كثيرة ليس مجرد التعرف على السمات التي تمت محاكاتها بسخرية ولماذا، لكن أيضاً تثمين المواهب الإبداعية للمحاكي الساخر: دمج الإبداعية أو الذكاء بالنقد (باتريشيا ووغ (Patricia Waugh) (1984)). إنها ليست مقتصرة على الخطاب الأدبي: سيحاكي فنانو الغرافيتي بسخرية الجمل الإشهارية، مثلاً: (Jesus Saves-With The Woolwich).

من جهة، فالبارودیا إما أن تتصدر أو تبتعد، وتعرض أو تبرز بعض السمات الأسلوبية للنص الأصلي أو اللهجة الفردية، ومن جهة أخرى، وفي حريتها الخاصة



بالموضوع، فهي تعلي هويتها وتعرض اختلافها. حتى «التقليد» ليس دقيقاً: يتم «توليد» أسلوب الذي يشبه جزئياً فقط أسلوب المصدر. وكما استدل على ذلك ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981)، الباروديا هي خطاب مزدوج الصوت (Double-Voiced)، منخرط في علاقة حوارية (Dialogic) مع نصه الموازي. لا تحتاج الباروديا لأن تكون ساخرة: لقد لاحظت ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon) (1985) أن معنى آخر للسابقة (-Para) قد يكون (With) (مع)، أو «Beside» «بجانب»، ولذلك، فإن باروديا يمكن أن تعتبر أحياناً على أنها تشتغل تقريبا بتواطؤ مع مصدرها. باروديون معترفون (Self – Confessed) مثل والتر ناش (Walter Nash) (1985) يقبلون بكل تأكيد أن أعمالهم هي نوع من العرفان.

في تملكها واقتباسها لنص سابق، الباروديا أداة مهمة للتناص (-Intertextua lity): ما أسماه جيرار جينيت (Gérard Genette) (1979) بالنصية المصاحبة (-Pa ratextuality). يرى بعض النقاد الباروديا كمبدأ قاعدي لتطور الأدب خصوصاً في نزعات الوعي الذاتي «المضاد للرواية» (Anti-Novel) والميتا تخييل (-Meta-fic tion). لكن قراء روايات مثل جوزيف أندروز لهنري فيلدنغ ودير نورثنجر لجاين أوستن، مثلاً، عليهم أن يكونوا واعين، أيضاً، بمساهمة القصد البارودي في تكوين هذه الروايات مع عرضهم للتقاليد التي تعتبر سخيفة.

(2) المعارضة (Pastiche) صورة نصية مصاحبة أخرى من الصعب تمييزها من الباروديا ما دامت اقتراضاتها هي أيضاً في أحوال كثيرة تكون لأهداف هزلية أوهجائية. لكن، كما يوحي بذلك اسمها (من المعنى الإيطالي «ألصق») فإن معارضة هي على نحو مميز «ألصق معاً»، خليط من الأساليب المقترضة. ولذلك، فإن الإيبيزود (Episode) ثيران الشمس (Oxen of The Sun) في أوليس هي معارضة كاملة لأساليب النثر الإنجليزي انطلاقاً من الحقب الأنجلوساكسونية إلى يومنا هذا، متضمنة في أمكنة متعددة باروديات خاصة لمؤلفين معروفين (مالوري، بنيان، وديكنز... إلخ)، وآخرون، معارضة أساليب «المرحلة» (الإنجليزية القديمة، والإنجليزية الحديثة، وأسلوب التاريخ الإليزابيثي... إلخ).

(انظر، أيضاً، تحول نمط لغوي (Register- Switching) تطابق الأسلوب (Stylization).



كلام (Parole)

أحد زوج المصطلحات الأكثر وروداً في اللسانيات (انظر، أيضاً، لسان (Langue))، أدخله فرديناند دو سوسور في بداية القرن العشرين، ويترك دائماً دون ترجمة لأنه لا يتوافر على متكافئ في الإنجليزية. لقد تمت مقارنته بتمييز نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) (1965) بين القدرة (Competence) والإنجاز (Performance)، رغم أنهما غير متماثلين.

لسان (Langue) وكلام (Parole) معاً يعنيان «لغة»، لكن بينما لسان يحيل عليها باعتبارها نظاماً عاماً أو شفرة تواصل في مجموعة لغوية، فإن كلام (Parole) هو على الخصوص السلوك الفعلي أو أقوال الأفراد في الكلام والكتابة، التمثيلات الفردية للسان (Langue).

وكما يعترف بذلك دو سوسور نفسه، هناك بشكل واضح علاقةٌ وثيقةٌ بين الاثنين: تتم صياغة الأقوال وفق «قواعد» النسق، والنسق نفسه يتغير دياكرونيا تحت التأثير القوي للاستعمال الفعلي لكلام (Parole). تطوارت حديثة في تخصصات مثل السوسيولسانيات قد عتمت التمييز: ولذلك، فإن أفعال الكلام (Speech Acts)، التي تصنف حتى الآن ككلام (Parole) يمكن اعتبارها بالفعل كمظهر آخر للنظام اللغوي أيضاً.

لقد كان ينظر لكلام (Parole) تقليدياً على أنه نوع من اللغة الأدبية وللأسلوب، مع التأكيد على التحقيق الفردي أو اختيار الشفرة. استدل الشكلانيون كذلك على أن اللغة الأدبية هي نفسها نوع من اللسان (Langue)، وأن أي عمل فني ككلام يجب أن ينظر إليه في علاقته بلسان (Langue)، وبلغة (Language) في كليتها. (انظر، أيضاً، هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (1983)). يجب على الأسلوبيين، عند تحليلهم لكلام (Parole)، حتماً أن يصفوا أية اختيارات أو سمات دالة في العلاقة باللسان (Langue).

(انظر، أيضاً، لهجة فردية (Idiolect)).

جناس تام (Paronomasia)

يعد جناس تام (Paranomasia)، من الجذر اليوناني (Onomasia) «تسمية» (Naming)، مصطلحاً بلاغياً عاماً للعبة الكلمات (Word-Play)، خصوصاً التلاعب اللفظي (Puns)، متضمناً كلماتٍ تبدو متشابهةً: مثلاً في العناوين الرئيسية للجرائد، والدعابات والغرافيتي: Nuclear Food Here- Fissionchips. كذلك اللعب



بالكلمات المركبة لهاملت على جانب (Aside) الساخر لكلاوديوس، الذي يخاطبه باعتباره ابن عم وابناً: (I. II) A Little More Than Kin and Less Than Kind!. هنا أيضاً يوحي التناسب الشكلي بقرن دلالي: في زمن شكسبير معروفة بالتلاعب بالكلمات (Quibble). تعد التذكرية عاملاً في اللعب بالصوت (Sound Play) في مثل هذه الشعارات الإشهارية مثل: (More Reasons To Shop At Morrison's).

أهمية اللعب باللغة في اللغة اليومية أكد عليه رولاند كارتر (Ronald Carter (2004)، الذي يراه كأسلوب بشخصية (Interpersonal) مهمة «للتماسك» الاجتماعي. اللسانيون المعرفيون اللغة، (انظر في تطور غاي كوك (Guy Cook) (2000))، وديفيد كريستال (David Crystal) (1998). حول اللعب بالكلمات في الإشهار (انظر غاي كوك (Guy Cook) (2001)).

■ اسم الفاعل (Participle)

يصف في النحو (Grammar) الجزء غير المتصرف (Non-Finite) للمركب الفعلي (Verb Phrase).

لاسم الفاعل صورتان: صورة (-ing) وصورة (-ed/ en) كما في (Running)، و(Jumped)، و(Fallen). وتعرف هذه اصطلاحاً بأسماء الفاعل الحاضر (Present Participles) وأسماء المفعول الماضي (Past Participles) على التوالي، لكن الاصطلاح ليس دقيقاً وملتبساً. لا تبدي الأشكال غير المتصرفة على نحو صارم تمييزات في الزمن، وليست ثابتة في الوقت. وأيضاً تمييزها هو في المظهر: الشكل (-ing) تستعمل في الأحداث التي ليست تامةً بل مستمرة، وصورة (-ed) تستعمل في الأحداث التامة. وهكذا تتآلف مع أشكال الفعل المساعد والمتصرف لتكوين المظهر التقدمي (Progressive Aspect) (مثلاً: She Is Writing a Book)، والزمن التام التمام (Perfect) (She Has Written A Book)، والبناء للمجهول أيضاً (Passive Voice) (The Book Was Written). تستعمل، أيضاً، وصفياً كنعوت في المركب الاسمي (Noun Phrase): مثلاً، A Sneezing Elephant، وA Squashed Banana. مثل هذا النعت مميز للأداء الشعري التقليدي: Purling Brooks، وTwined Flowers. بعض أسماء الأفعال قد اكتسبت وضع الصفة الدائمة: An Interesting/Smashing Elephant وA Bored/Disgruntled Elephant. تعمل عبارات



أسماء الأفعال أيضاً كنعوت، ولذلك فأسماء الأفعال إجمالاً تكون شائعة في الكتابة الوصفية، مثل:

To Hear Each Other's Whispered Speech;
Eating The Lotos Day By Day,
To Watch The Crisping Ripples on The Beach,
And Tender Curving Lines of Creamy Spray ...

(ألفرد لورد تينيسون: **أكلة اللوتس** (*Song of The Lotos-Eaters*)).

■ البناء، (للمجهول) **(Passive)**

استعمل البناء للمجهول (Passive) على نحو شائع في النحو ليحيل على (نوع صنف الصوت الذي يهتم) (Voice) بعلاقات الفاعل (Subject) والمفعول (Object) و «العمل» المعبر عنه من طرف الفعل. إنه يتعارض مع بناء المعلوم (Active).

البناء المعلوم هو أكثر اعتيادية، ومن ثم فهو غير موسوم (Un-Marked). هنا يكون الفاعل النحوي في الجميلة أو الجملة منفذاً للعمل الذي يعبر عنه الفعل المتعدي (Transitive Verb)، وللمفعول دور المشارك «المؤثر» (Affected)، مثلاً:

(a) Tory Eurosceptics Accuse BBC of Bias

في البناء للمجهول (Passive Voice) فإن المفعول المؤثر هو الفاعل النحوي والمنفذ اللذان يتم التعبير عنهما في المركب الحرفي، وتتكون صورة الفعل من الفعل المساعد (Be) زائد (-Ed) اسم المفعول، أي:

(b) BBC Accused of Bias By Tory Eurosceptics

هناك بشكل واضح علاقة تكاملية وثيقة بين الجمل المعلومة والمجهولة: يبدو أن لها نفس المعنى الضمني (Propositional Meaning)، الذي يؤول لكليهما. في بعض نماذج النحو التوليدي (Generative Grammar) النوعان معاً تم النظر إليهما على أنهما مشتقان من نفس البنية العميقة. وبشكل واضح، أيضاً، يدل الوجود الحقيقي للاختيار النحوي البارز على أن البناء لغير الفاعل يجب أن تكون له ظلال معنى خاصة به.



تكمن دلالته في قيمته الخبرية والمحورية. في الجملة المعلومة غير الموسومة يبدأ توزيع المعلومة الاعتيادي (Canonical) بالمعلومة المعطاة وينتهي بالمعلومة الجديدة التي يقع إبرازها بواسطة تركيز نهاية (End-Focus). الفاعل عادة هو نقطة الانطلاق، أي الفكرة المحور (Theme). ولذلك، في **(a)** أعلاه -Tory Euroscep) tics) هي المحور، والتركيز يقع طبيعيا على موضوع نقدهم. في **(b)**، مع ذلك، ال بي بي سي (BBC) هو نقطة التركيز، وإن التركيز يقع على المنفذ (Agent).

من الممكن، مع ذلك، حذف المركب المنفذي، أي:

(c) In The Commons Today The BBC Was Accused of Bias.

مثل هذه الأبنية المجهولة مفيدة على نحو بالغ عندما لا يكون المنفذ بالفعل معروفاً لدى المتكلم أو أنه محدد فقط بشكل فضفاض. تجبر الجملة المعلومة التعبير عن المنفذ، مثلاً :

(d) In The Commons Today Someone (Many People?) Accused The BBC of Bias.

في أنماط لغوية مثل الكتابة العلمية، حيث النغم الشخصي يكون دائماً غير مرغوب فيه وحيث منفذو الأفعال (العلماء أنفسهم) ليسوا مهمين قدر أهمية التجارب... إلخ. يكون حذف الفاعل «المنطقي» مفيداً، كما في When X Is A Ad-ded To Y The Substance Z Is Formed (انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرين (1999)، فصول، 6 و11) (Douglas Biber et al.)).

يهتم الأسلوبيون، واللغويون على الخصوص، بالمدى الذي يؤثر فيه اختيار المعلوم أو المجهول، مع اختلافات في التركيز والتفخيم، في منظور العمل بحيث يؤثر في رؤية القارئ أو المستمع للأحداث. بعبارة أخرى، يمكن أن تكون للاختيار سياقات أيديولوجية متميزة.

■ الزمن، (الفعل التام) (التمام) (Perfect, Also Perfective)

التام (Perfect) أو التمام (Perfective) هو المصطلح التقليدي في النحو، وهو نوع فرعي لتصنيف الجهة (Aspect) المطبقة على الأفعال.



تحيل الجهة على طرق خاصة للنظر إلى القيود الزمنية على نشاط أو حدث. تشير الجهة التقدمية (Progressive) إلى ما إذا كان العمل في استمرار أو تقدم (Be+Ing)، مثلاً: (She Is Feeding The Elephant)، وتشير جهة التام المكتمل (Perfect (ive)) إلى ما إذا كان الفعل مكتملاً (Have +ed/en)، مثلاً: (She Has Fed The Elephant).

من الصعب فصل الجهة عن الزمن (Tense)، التصنيف الفعلي الذي عادة ما يشير إلى الميزات الزمنية. فـ She Fed The Elephant تَسِمُ فعلاً ماضياً، لكن أيضاً وبالتساوي فعلاً مُكْتَملاً. و(She Has Fed The Elephant) تسم عملاً تاماً ومن ثم عملاً أصبح في الماضي. عالج بعض النحاة المكتمل (Perfect) باعتباره زمناً. **في أحيان كثيرة يبدو المكتمل والزمن الماضي (Past Tense) أنهما يستعملان بشكل** مترادف في الإنجليزية المعيارية وبين اللهجات معاً، (البريطانية والأميركية، مثلاً):

(a) She <u>Handed</u> In Her Essay This Morning,

(b) She <u>Has Handed</u> In Her Essay This Morning.

تبدو بعض ظروف الزمن أكثر استعمالاً في الإنجليزية المعيارية مع التام منه مع الزمن الماضي، قارن:

Has She Handed It In (Yet) (Since) (So Far)?

Did She Hand It In (Yesterday) (Last Week) (On Monday)?

النحاة دائماً يفسرون هذا باقتراح كون المكتمل يمتلك بعض ظلال المعنى: للزمن الماضي القريب، مثلاً، أو لعمل انتهى لكن مازالت بعض الصلة مع الحاضر. وهذا لن يؤخذ بعين الاعتبار بسهولة الأمثلة **(a)** و**(b)** مع ذلك. في بعض الحالات يبدو أكثر تعبيرية (Expressive) بطريقة ما، أكثر حيوية أو مباشرة.

(انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرون (1999)، الفصل 6 Douglas Biber (et al.).

■ إنجاز، إنجازية **(Performance, Performativity)**

(1) تمت مناقشة إنجاز (Performance) دائماً في مقابل قدرة (Competence)، المصطلحان معاً أصبحا مشهورين في النحو التوليدي لنعوم تشومسكي (Noam Chomsky (1965). لقد تمت مقارنتهما دائماً بالتفريع الثنائي لفرديناند دو سوسور بين كلام (Parole) ولسان (Langue)، لكن سياق النقاش مختلف تماماً.



لقد أكد تشومسكي أساساً على القدرة (Competence)، المعرفة اللغوية الذاتية التي يفترض أن يمتلكها متكلمو اللغة، والتي تسمح لهم ببناء وتأويل عدد لامتناهٍ من الجمل الصحيحة نحوياً (Correct Sentences). كان ينظر للإنجاز (Perfor- mance) على أنه ثانوي بالنظر إلى القدرة: ما نفعله عندما نتكلم في الواقع، أي سيرورة الكلام والكتابة. الأقوال قد تتطابق أو لا تتطابق مع جمل النظام بسبب التردد وزلات اللسان... إلخ. التي ينظر إليها جميعها كمظاهر للإنجاز.

الإنجاز كان، إذن، شيئاً مثل «سلة مهملات»، وأيضاً إن تطور تخصصات مثل تحليل الخطاب، وتحليل التحاور، والتحليل الواقعي (Pragmatics) والسوسيولسانيات ونظرية فعل الكلام قد قاد إلى مزيد من الاهتمام الجدي بالإنجاز، ومن ثم إلى مظاهر السلوك اللغوي الذي طالما تجاهله تشومسكي. التفريع الثنائي الآن هو أكثر ضبابية: مفهوم الإنجاز قد تم توسيعه إلى قدرة تواصلية عامة (Communiticative Com- petence) تدمج «قواعد» مبنية على السلوك اللغوي الفعلي في السياقات الاجتماعية. وحتى «فوضى» الزلات والترددات يمكن اعتبارها أن لها خطابا مهماً أو وظائف إشارية. يفضل لسانيون أمثال ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1978) إسقاط التمييز بين القدرة والإنجاز إجمالاً، ويتعاملون معهما كنماذج مثالية بقدر الامكان.

(2) يعد الإنجاز (Performance)، على نحو قابل للجدل، مركزياً في الخطابة (Orature) أو الأدب الشفوي، وفي إدراك الشعر الغربي في العصور المبكرة وفي القراءات الشعرية التي أعيد إحياؤها اليوم، وفي إدراك روايات ديكنز في القرن التاسع عشر، وفي المسرح ماضياً وحاضراً. إن إنجاز الممثلين على المسرح يعد جزءاً حاسماً في تأويلنا وإدراكنا. في المجتمع الذي يهيمن فيه الإعلام، حتى السياسيون يتم الحكم عليهم بواسطة إنجازاتهم كممثلين أمام كاميرا التلفزة. وبالإضافة إلى ذلك، حتى في الخطاب اليومي العادي تؤدي أدواراً في استحضار أحداث أو نوادر، متقمصين أصوات وتعابير الآخرين.

(3) بالنسبة لديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) كل النصوص الأدبية هي حوادث مصطنعة (Artefacts) بفضل إنجازيتها: بمعنى مختلف عن ذلك الذي تم وصفه في **(4)** أدناه، وفي الفقرة التالية. يقصد أن توقعاتها أن تصبح «أحداثاً»، و«تمثيلاً»، وتشريعاً وإنجازاً لمصادرها اللغوية، وأساليبها حول القراءة وإعادة القراءة، ومن ثم خلق المتعة باستعراض قوتها. بكل تأكيد، لإدراك الشعر بشكل كامل لا يجب أن نخاف من قراءته بصوت عال، والاستماع إليه والإحساس به.



(4) في النظرية المؤثرة للإنجازية (Performativity) التي أُدْخِلت في النقد النسوي (Feminist Criticism) من طرف جوديث بتلر (Judith Butler) في التسعينات قد تأثرت ربما بما بعد البنيوية (Post-Structuralism)، الإنجاز بالمعنى المسرحي يتآلف ونظرية فعل الكلام (انظر الفقرة التالية) للتأكيد على البنائية الاجتماعية للهوية. يتم النظر إلى النوع (Gender) كفعل إنجازي (Performative Act) غير ثابت، لكن مؤكد عبر أفعال التعيين المكررة، والمدمجة بعمق في المجتمع: منجزة (Per-Formed) أكثر منها مكونة سلفا (Pre-Formed). يقبل السوسيولسانيون اليوم أن الناس يمكن أن يكونوا على ما هم عليه بسبب الطريقة التي يتكلمون بها، وليس فقط أن الناس يتكلمون بالطريقة التي يتكلمون بها بسبب ما هم عليه.

■ إنجازي: فعل إنجازي — Performative: Performative Verb

(1) مصطلحات أدخلها الفيلسوف ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (1961 وما بعده) كجزء من تصنيف الجمل التي أصبحت ذات أهمية كبيرة فيما يعرف بنظرية فعل الكلام (Speech Act Theory).

كانت الإنجازيات (Performatives) في بادئ الأمر، تتقابل مع التقريريات (Constatives) التي هي أساس الجملة الخبرية، أقوال تصف حالة أوضاع (State of Affair)، التي تكون «صادقة» أو «كاذبة» (مثلاً، Prince Charles Is The Heir To The Throne).

الإنجازيات، مع ذلك، ليست فقط «قول» شيء، بل «فعل» شيء لفظياً، مثلاً: I Promise To Pay You Back Tomorrow، وI Swear I'll Be Good، وI Name This Ship Good Heavens, This Is Mumm Cordon Rouge Chapagne (Advert). إشهار القضية ليست هي الصدق أو الكذب بل درجة النجاح (انظر شروط اللباقة (Felicity Conditions).

انتهى أوستين نفسه إذن إلى استنتاج أن التقريريات (Constatives) نفسها «تفعل» شيئاً، وأنها جزء من عمل ينجزه المتكلم. يمكن أن تدرج في الإنجازيات بإسباق (Prefixing) شيء من قبيل (I Tell You/ State That Prince Charles Is The Heir To The Throne). فضل لسانيون آخرون بعد أوستين، فعلاً، جملة إنجازية تحتية كجزء من البنية العميقة لكل الجمل. (بالنسبة للمشاكل، مع ذلك، انظر كيث (Keith Allan) ألان (1986) II، فصل 8).



لقد نقح أوستين ووسع مفهومه للإنجازيات. كل الأمثلة المقتبسة إلى حد الآن موسومة بفعل إنجازي خاص، وبضمير الشخص الأول والزمن الحاضر. ومثل أفعال الكلام المباشر هذه تؤثر (كذا) في ما تعبر عنه بلاغياً لكنها موسومة بشكل حقيقي. قد تبدو في الخطاب الواقعي شكليةً وسلطويةً إذا كانت غير ملتبسة بشكل واضح (مثلاً I Forbid You To Smoke) ، وهي فعلاً مميزة لأنماط لغوية طقوسية ومؤسسية. (قارن، أيضاً، I Here by Pronounce You Man and Wife). ومع ذلك، فتبصر أوستين في الأفعال (Acts) التي نستخدم عندما نتكلم يعد ذا معنى، وقد انتهى إلى إقامة تمييز ثلاثي بين فعل تعبيري (Locutionary Act) (الفعل الفيزيائي للمتكلم) وفعل إنجازي (Illocutionary Act) (فعل يتم إنجازه في قول شيء)، وأيضاً فعل إنجازي (Perlocutionary Act) (فعل يتم إنجازه نتيجة لقول شيء، مثلاً، كالإقناع).

ولذلك فبعض الإنجازيات تقع تحت عنوان فعل إنجازي. هنا استدل أوستين وآخرون (مثلاً جون سيرل (1969، وما بعده) (John Searle)) على أن كل الجمل تمتلك قوة إنجازية (Illocutionary Force) يتم التعبير عنها في أحوال كثيرة بشكل غير مباشر أو ضمنياً، أي دون فعل إنجازي صريح. ولذلك فـ (I'll Pay You Back Tomorrow) يمكن أن تفهم كوعد، و(Don't Smoke In Here) كتحريم: ما أسماه أوستين (الإنجازيات الأولى (Primary Performatives) (في مقابل الإنجازيات الصريحة (Explicit Performatives))، وأيضاً ما تم تسميته بأفعال الكلام غير المباشر (Indirect Speech Acts)). وعلى نحو مفيد، يتم إبراز قدرتنا على فهم القوة الإنجازية في الكلام غير المباشر (Indirect Speech). في الجمل الناقلة مثل (I'll See You Tomorrow) فإن الناقل يجب أن يقحم إنجازية مناسبة في الجملة الناقلة، وأن وعد (Promise) من المحتمل أن يكون هنا (انظر أيضاً جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)). فمع أو دون أفعال إنجازية ، (Performative Verb)، تصنف الأفعال الإنجازية (Illocutionary Acts) باستمرار على أساس إنجازيات صريحة باعتبارها ميتالغة (Metalanguage)، حيث يشعر لغويون مثل ليش بأنها مضللة.

وبالنسبة للنقد التفكيكي (Deconstructionist) للإنجازيات والتقريريات (Constatives)، انظر جاك ديريدا (Jacques Derrida) (1977 a,b)، انظر كذلك بول دومان ((Paul De Man) (1979).



(2) قد يناقش التفكيكيون، أيضاً، على أن استعمال اللغة في التخيل (Fiction) (لم يناقشها أوستين) هي المثال الأساسي للإنجازية من حيث كونها تأتي بالشخصيات والحدث الذي تصفه. في الواقع، يمكن مناقشة كون الأدب ليس فقط «يفعل» أشياء بكلمات (لترديد عنوان أوستين) بل يفعل أشياء لنا نحن القراء، وأن له تأثيرات عبارية خاصة: يجعلنا نبكي ونضحك أو نرحل ونغير العالم. (بالنسبة لوجهات النظر الأخرى حول الأدب والإنجازية (Performativity)، انظر الفقرة أعلاه).

■ **جملة دورية، (فترة) دورة أيضاً (Periodic Sentence, Also Period)**

(1) مصطلحات في النقد الأدبي التقليدي منذ القرن الثامن عشر تصف الجملة المركبة حيث يتم تأجيل الجميلة الأساسية إلى النهاية. يمكنان تتعارض مع الجملة الدورية بما يسمى بالجملة المفككة (Loose Sentence) حيث الجميلة الأساسية تأتي في الأول.

من المفترض أن تكون الجملة الدورية صعبة على أذهاننا في المعالجة، تهيمن عليها البنيات المفرعة إلى اليسار (Left-Branching) أكثر منها المفرعة إلى اليمين (Right-Branching). وكما يقول جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short (2007) يجب أن نبقي كل العناصر في الذاكرة حتى نبلغ النهاية عندما يمكن أن نلائم العناصر التابعة في النقطة الأساسية. الجمل الدورية مفيدة على نحو خاص، للتفخيم أو للذروة (Climax). إنها ميزة عموماً للكتابة أكثر منها للكلام، ولأساليب النثر الشكلي (Formal) وأنواع النثر حيث بنيات تركيبية أخرى يتم استغلالها لتأثيرات بلاغية، كالتضاد (Antithesis) والموازاة (Parrallelism)، مثلاً:

Since Then The Imaginary Night of Vengeance Must Be At Last Remitted, Because It Is Impossible To Live In Perpetual Hostility, and Equally Impossible That of Two Enemies, Either Should First Think Himself Obliged By Justice To Submission, / It Is Surely Eligible To Forgive Early.

(صاموئيل جونسون) المتسكع (*The Rambler*) no. 125. 1751)).

(2) من مدار (Circuit) اليونانية تحيل دورة (Period)، بالنسبة لبلاغيي عصر النهضة، كما بالنسبة لأرسطو على «مدار» (Circuit) الكلام، ولذلك فأي نوع من



الجملة جيدة الدوران يؤدي في أحيان كثيرة إلى الذروة، كما في (1). ومن ثم هناك علاقة وثيقة بين دورة ومعنى الإغلاق (Closure): إعطاء دورة (Period) المعنى المستعمل لنقطة (علامة الوقف الكامل).

■ حَشوٌ، إطناب (Periphrasis)

من اليونانية «حول الكلام» (قارن ((Circumolocutio(n)) (إسهاب) كمقابل لاتيني)، وهو قول أو مركب يستعمل كلمات أكثر مما هو ضروري. (انظر أيضاً حشو (Redundancy)).

يرتبط إطناب (Periphrasis) في الكلام اليومي بالتهذيب والرغبة في تجنب الإزعاج. وهو في أحوال كثيرة صفة لحسن التعبير (Euphemism) والرطانة (Jar-gon)، حيث يمكن تجنب ترابطات كريهة، مثلاً: Young Offenders Rehabilita-tion Centre بالنسبة لدار الإصلاحية (Borstal)، وGone To Join The Choir Invisible Or Turned Up His Toes، بالنسبة لـ «مات» (Died)... إلخ. إنه يرتبط أيضاً بالأساليب الشكلية (Formal) أو الرفيعة في الكلام والكتابة.

ومع مرور العصور أصبح الحشو يتماثل والمركبات الوصفية للأداء الشعري (Poetic Diction) التقليدي: من كونينغز (Kennings) الإنجليزية القديمة (مثل "Swan – Road" التي تعني (Sea) إلى مركبات شعر القرن الثامن عشر (Finny Tribe) التي تعني سمكة (Fish)، و(Fleecy Care) التي تعني (خروف) (Sheep)). كانت الرغبة في دراسة وإعلاء الدنيوي وفق مبدأ اللياقة (Principle of Decorum) حافزاً قوياً. تظهر مثل هذه المركبات الحشوية (Periphrastic) المبتذلة عندما نصادفها في قصيدة أو أخرى، في القراءة الأولى على الأقل يكون لها تأثير تغريبي (Estranging) مميز.

■ إنجازي: فعل إنجازي، تأثير إنجازي، قوة إنجازية (Perlocutionary: Perlocutionary Act, Perlocutionary Effect, Perlocutionary Force)

ارتبطت هذه المصطلحات أساساً بنظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) التي طورها ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (1961) التي تهتم بالأفعال اللغوية عند الكلام ولها هدف وتأثير اجتماعي أو بيشخصي.



يرتكز فعل الكلام على الفعل التعبيري (Locutionary Act)، أي الفعل الحقيقي للتلفظ، الفعل الإنجازي (Illocutionary Act)، الذي هو ما تم إنجازه خلال الكلام (مثلاً، إعطاء وعد وإعطاء أوامر... إلخ) وفعل إنجازي (Perlo-cutionary Act): الأثر الذي تم إتمامه بواسطة القول على المخاطب عبر الفعل الإنجازي: مثلاً، التخويف، والتسلية، والإقناع والترهيب.

لقد تركز الاهتمام الأكبر في نظرية فعل الكلام وتخصصات أخرى مثل المبدأ الواقعي على القصد التواصلي أو القوة الإنجازية (Illocutionary Force) للأقوال أكثر منها على التأثيرات الإنجازية (Perlocutionary Effects)، مادامت الأولى من السهل وصفها ظاهرياً (إذا استثنينا بعض أفعال الكلام الطقوسية مثل الشتم ورقص المطر). قد نقصد إهانة شخص ما، لكن الإهانة قد لا يتم إدراكها كذلك، ومن تم يضيع الأثر. وعلى العكس من ذلك، بعض التأثيرات قد لا يكون قد قصدها المتكلم (مشكل محتمل لنظرية فعل الكلام بشكل عام). وبعبارة أخرى، لا يمكننا التحكم في التأثيرات الإنجازية. الأفعال الإنجازية، أيضاً، هي أكثر ارتباطاً على نحو وثيق بالأقوال الخاصة، وبالسلوك اللغوي عموما. يتم فهم الأفعال غير التعبيرية (Illo-cutionary Acts) مع الأفعال الإنجازية (Performative Verbs) بشكل واضح باعتبارها كذلك، لكن حتى بدونها يمكن التعرف على الكثير منها، قارن:

I Promise To See You Tomorrow.

I Will See You Tomorrow.

إعادة الصياغة (Paraphrase) في الخطاب غير المباشر:

She Promised To See Him Tomorrow.

ومع ذلك، صيغ (Formulas) مثل:/By Saying X Speaker Convinces Persuades Hearer That P... (جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983))، التي تبدو كتأويلات، يصعب تحويلها إلى أقوال مباشرة. ما الذي يمكن أن يكون المتكلم قد قاله فعلاً؟ ربما يكون مركب كامل من الإنجازات أو التبادل النصي هو من أقنع المستمع. جدير بالملاحظة ورود هذه الأمثلة الشائعة للأفعال غير التعبيرية كلها في الشخص الثالث وليس في الشخص الأول، كما هو الحال مع الأفعال الإنجازية، مثلاً: She Flattered Him By Talking of His Great Achieve-ments. فمثل هذه الجمل أكثر قرباً من النقل السردي (Narrative Report) منها



إلى الخطاب غير المباشر. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تسند التأثيرات الإنجازية مباشرة إلى السلوك غير اللغوي. تمتلك نسبة لا بأس بها من الاتصال غير الفعلي، مثل النظرات والإيماءات على نحو مميز، قوةً إنجازيةً (Perlocutionary Force): التهديد والتسلية والضجر والإزعاج والمواساة والإرباك والغضب. كل هذه الأفعال قد تم تصنيفها كأفعال إنجازية (فعلية) محتملة.

ربما جزئياً بسبب هذا استدل لغويون مثل ليش على أن دراسة الأفعال الإنجازية (Perlocutionary Acts) ليست جزءاً من المبدأ الواقعي (Pragmatics) بشكل دقيق، رغم أنه من الصعب معرفة أين يجب دراستها (اللسانيات النفسية؟). وفي كل الحالات، ليس من السهل دائماً التمييز بين القوة غير التعبيرية والإنجازية. بعض أنواع الأفعال رغم المشاكل التي تمت ملاحظتها أعلاه، يقصدها المتكلم على نحو خاص لحمل المخاطب على فعل شيء ما. (مثلاً الأمر، والطلب)، المدح دائماً يستلزم الرضى... إلخ. بعض الإنجازات الطقوسية لها تضمينات إنجازية معقدة: لتسمية سفينة يجب تسميتها، ولتعميد طفل يجب تعميده (Baptize).

كانت البلاغة هي التخصص الذي اهتم تقليدياً بالآثار الإنجازية: على الخصوص الاهتمام بتأثيرات الإقناع وتحريك الانفعالات. لكن مرة أخرى كما أشارت إلى ذلك سوزان لانسر (Suzanne Lanser) (1981)، يأتي التأثير البلاغي من كلية الإنجاز: القوة الإنجازية والمضمون الضمني (Propositional Content) لكل الجمل في النص، بالإضافة إلى سياق فعل الكلام ومجموع المتغيرات التي تتوقف على معرفة وقيم المشاركين... إلخ.

■ شخصية (مسرحية)، ضمير شخصي، شخص (Persona, Personalpronoun, Person)

(1) تعد شخصية (Persona) التي تعني «قناع» (Mask)، مصطلحاً لاتينياً للشخصية (المسرحية) حسب تقاليد التقنيع للمسرح اليوناني الكلاسيكي (انظر، أيضاً، شخصية درامية (Dramatis Persona)).

لقد تم جلبها إلى النقد الأدبي (Literary Criticism) للإحالة على الدور (Role) الذي بناه السارد (Narrator) أو المؤلف الضمني (Implied Author) للنص: شخصية محب مرفوض في مقاطع من السونيتة الإليزابيثية، مثلاً، أو المَشاء



المنعزل المتأمل في شعر وليام وردزوورث. بالنسبة لـ و. ب. ييتس مفهوم الشخصية أو «القناع» كانت له أهمية قصوى في تاريخ الفن الشعري.

(2) تم تبني المصطلح في الأنحاء اللاتينية (Latin Grammars) لتصنيف ما سمي بالضمائر الشخصية (Personal Pronouns)، ومن تصنيف الأفعال (Verbs). وكما قال جون لاينز (John Lyons) (1977) كان حدث اللغة يعتبر دراما، حيث كان المتكلم أو المخاطب يؤدي الدور الإشاري الأساسي (الشخص الأول، أنا، نحن)، والدور المهم الآخر يؤديه المخاطب (الشخص الثاني، أنت)، والأدوار الأخرى (أي الناس الذين قد يكونون حاضرين أولاً) بواسطة الشخص الثالث : هو، هي، It، وThey.

(3) تم اقتباس هذه المصطلحات داخل نظرية السرد (Narrative Theory). السرد الخاص بالشخص الأول هو واحد تروي فيه الشخصية حكايتها: ما أسماه جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) بالسرد الذاتي (Autodiegetic)، وسرد الشخص الثالث هو سرد يروي فيه المؤلف الضمني باعتباره سارداً حكايةً حول شخصية ما (سرد لا متجانس (Heterodiegetic))، وهو إلى حد بعيد النمط الأكثر شيوعاً في السرد. في الأول يكون السارد داخل الحكاية، وفي الأخير يكون خارجها. (انظر، أيضاً، ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1984)).

■ تشخيص (Personification)

(1) صورة تعبيرية (Figure of Speech) أو وجه بلاغي (Trope) لموضوع غير الحي (Inanimate)، (ولا) إنسان حي (Animate)، أو خاصية مجردة (Abstract) تضفي عليه صفات إنسانية: نوع من الاستعارة (Metaphor).

يرتبط التشخيص (Personification) على نحو خاص بالأدب، خاصة الشعر، واللغة. مثلاً، أبيات مثل توماس غراي:

Here Rests The Head Upon The <u>Lap</u> of Earth
A Youth To Fortune and To Fame Unknown.
<u>Fair Science Frowned Not</u> on His Humble Birth,
And <u>Melancholy Marked</u> Him For <u>Her Own</u> ...

مرثية إلى مقبرة ريفية (*Elegy Written In a Country Churchyard*)



الجمل التي تتضمن التشخيص في النحو التحويلي (Tg) ستكون منحرفة (Deviant) على نحو صارم: يتم خرق قواعد الانتقاء (Selection Rules) العادي للأسماء (Nouns) والأفعال (Verbs). أيضاً عندما يرد التشخيص في الكلام العادي ندركه بصعوبة في كثير من الأحيان: التجسيم (Anthropomorphism) والمركزية البشرية (Anthropocentrism) راسخة بعمق في ثقافتنا: من هنا توجد التحويلات (Transfers)، والمصطلحات (Idioms) والأمثال (Proverbs) (مثلاً، Time Flies (الوقت يطير)، وNecessity Is The Mother of Invention (الحاجة أم الاختراع)، وThe Hand on a Clock (العقرب في الساعة)، وThe Leg of A Table (ساق طاولة)... إلخ). وأنماط لغوية مثل الصحافة. هنا على الخصوص، يتم تشخيص السفن والطائرات والقارات بانتظام كأنثى: تتوارد على الأقل مع الضمير (She). (انظر كاتي وايلز (Katie Wales) (1996)). يضيف التشخيص حيوية للبلاغة السياسية: Inflation Eating Up Profits، مثلاً.

(انظر، أيضاً، فاصلة عليا (Apostrophe)، وتشخيص (Prosopopoeia). انظر كذلك باربارا جونسون (Barbara Johnson) (2008)).

(2) التشخيص (Pathetic Fallacy)، مصطلح أدخله الكاتب والناقد جون روسكين في القرن التاسع عشر، وقد يعتبر بديلاً ضيقاً للتشخيص (Personification) وسيلةً أدبيةً تنسب بواسطتها العواطف الإنسانية للطبيعة، في انسجام مع مشاعر المتكلم أو المركز على (Focalizer). وهكذا، فالمطر يتلاءم والبكاء.

■ منظور (Perspective)

استعمله بعض نقاد الرواية (مثلاً روجر فولر (Roger Fowler) (1977)، وجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)، و ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1984)، وبوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky) (1973)) للإحالة على ما كان يعرف دائماً بشكل شائع بالتركيز (Focalization) أو وجهة نظر (Point of View).

يعد منظور Perspe التركيز Ctive صيغة لمراقبة المعلومة (Information) حسب ما تم النظر إليها أولاً من خلال وعي السارد أو الشخصيات (الرئيسية دائماً). وهكذا، ففولر، تبعاً لأوسبنسكي، يميز بين المنظور الداخلي والخارجي (Internal and Exter-



(nal Perspective. في المنظور الأول، ينظر إلى عالم الرواية من خلال مصفاة أفكار وانطباعات الشخصيات، وهو واضح في صيغ مثل المونولوج الداخلي، وخطاب النفس (Soliloquy)، لكن أيضاً عبر الخطاب غير المباشر الحر (Free Indirect Dis-course) والنقل السردي (Narrative Report). ومع المنظور الخارجي تكون وجهة نظر السارد هي المهيمنة، والأفكار الباطنية للشخصيات لا يتم كشفها لنا.

من الضروري ملاحظة أن معظم الروايات يبدو أنها تمنح نوعاً من المنظور الداخلي، في كثير من الأحوال منظوراً متعدداً. ويبدو المنظور الخارجي موسوماً (Marked)، وكثيراً ما يتم استغلاله لتأثيرات خاصة للتغريب (Estrangement) أو الهزل داخل سياق «مفتوح» أكثر عمومية. وعدم السماح لنا بمعرفة فيما تفكر الشخصيات، يمكن أن يعلي من معنى غموضها وإبهامها: يمكننا أن نعارض تقديم توماس هاردي لتيسة (Tess) بذلك الذي لألِك دو أوربرفيل (Alec D'urber-ville)، مثلاً.

(انظر، كذلك، ويلي فان بير وسيمور شاتمان (ناشرون) (Willie Van Peer and Seymour Chatman (Eds.) (2001)).

■ لَغْوي (انتباهي)، مشاركة لَغْوية، وظيفة لَغْوية (Phatic: Phatic Commu-nion, Phatic Function)

تَدين مشاركة لَغْوية (Phatic Communion) ((كلام) Phasis "utterance"، اليونانية) بأصلها وشهرتها إلى عمل الأنثروبولوجي برونيسلاف مالينوفسكي (Bronislav Malinowski) (1935). لقد استوقفه ليس فقط الإنجليزي الذي يتحدث عن الطقس بل اللغة الاجتماعية ذات المضمون الفارغ الذي يوجد في كثير من اللغات، وقد ركزت دراسته على لغات جزر المحيط الهادي.

إنها إذن مجرد «ترميز فعلي» وأداة حشو عالية لإقامة روابط اجتماعية رفيعة بين الناس الذين قد يكونون غرباء عن بعضهم بعضاً. وكما قال جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) قد يتوقع أن تكون مأثورة لَغْوية (Phatic Maxim) في التحاور: «تجنب الصمت» أو «مواصلة الكلام». تستعمل التهاني وصيغ استهلالية مشابهة مثلاً، كيف حالك (How Are You?) على نحو نموذجي مع وظيفة لَغْوية (Phatic



(Function، وهو مصطلح اقترن بنموذج حدث الكلام (Speech Event) لرومان جاكوبسون ووظائفه الملازمة للغة. تقيم الوظيفة اللغْوية وتحافظ على الاتصال (Contact)، وتبقي على قنوات الاتصال مفتوحة. إن اختراع الهاتف يعني أن هناك حاجة إلى تعابير لَغْوية شفوية (مثلاً هالو (Hallo))، والتواصل بالبريد الإلكتروني لم يتم بعد ترسيخه باعتباره صيغة (Formulas) متفق عليها.

وبالضبط بسبب فقدانها للمعلومة الإخبارية، لا نجد اللغة اللغْوية (Phatic Language) في الأدب على نحو مستمر، وحتى في المسرح. في مسرحيات هارولد بينتر (Harold Pinter)، مع ذلك، وخصوصاً سكيتشاته القصيرة، يتم وضع الأقوال اللغْوية، في الطليعة للهزل ولتأثيرات «واقعية» وشريرة أيضاً.

■ فقه اللغة، فقه لغوي، أسلوبية فقه اللغة، حلقة فقه اللغة (Philology, Philological: Philology Stylistics, Philology Circle)

(1) في الوقت الحاضر تم تخصيص فقه اللغة (Philology) إذا ما تم استعماله بأية حال، في دراسات اللغة ومستوى البحث من الدرجة الثالثة الخاص للدراسة المقارنة أو التاريخية للغات، أساسا في ضوء النصوص المكتوبة التي أقيمت على أساس علمي في القرن التاسع عشر. لكن المصطلح (من «حب التعلم» اليونانية) قد تم تطبيقه تقليديا على دراسة ونقد الأدب.

(2) مصطلحات من قبيل فقه لغة أدبي (Literary Philology)، وأسلوبيات فقه لغوية (Philologycal Stylistics) مع ذلك لها دون ريب طابع عتيق الطراز، لكنها قد ارتبطت على نحو خاص بعمل العالم الأوروبي ليو سبيتزر (1948 مثلاً) (Leo Spitzer). الذي تم اعتباره على نحو واسع رائد الأسلوبيات «الحديثة» منذ الستينات. بالنسبة لسبيتزر يجب تجنب الأحكام الانطباعية لأسلوب ولغة النص أو على الأقل فحصها في مقابل الحجة اللغوية الموضوعية التي تأتي من الفحص المفصل للسمات اللغوية، ومن المقارنة بنصوص أخرى إذا كان ذلك ضرورياً.

(3) مفهوم سبيتزر لحلقة فقه اللغة يعكس بمعنى نوع السيرورة التي ينجزها الأسلوبيون على نحو شائع في تحليلهم وتأويلهم (Interpretation) للنص: المتنقلة باستمرار بين الافتراض والتحليل اللغوي والتفسير النقدي. (بالنسبة «الحلقة»



أخرى للتأويل، انظر هيرمينوطيقا (Hermeneutic)). بالإضافة إلى أن الهدف الأخير لسبيتزر هو العثور على «نحو جوهر الحياة» (Inward Life-Centre)، المبدأ الإبداعي للنص. (انظر، أيضاً، أسلوبيات تعبيرية (Expressive Stylistics)).

■ رخامة الصوت (Phonaesthesia, Phonaestheme)

رخامة الصوت (Phonaesthesia) هي دراسة تعبيرية (Expressiveness) الأصوات، خصوصاً تلك الأصوات التي تتناسب مع معنى مفرداتها المعجمية (Lexemes): تعرف أيضاً بـ (Phonaestasia)، و(Protosemanticism) (رخامة الصوت)، ومحاكية صوتية ثانوية (Secondary Onomatopeoia) ورمزية صوت (Sound Symbolism) الشائعة جداً.

يسند مصطلح وحدة صوت رمزية (Phonaestheme) (ج. ر. فيرث .J. R) (1957) Firth) للأصوات أحياناً، أو إلى المجموعات نفسها، التي رغم أنها ليست وحدات معنى منفصلة، تتصرف فعلاً كوحدات صرفية (Morphemes) بحيث تشكل شبكة رخامة الصوت (Phonaesthetic) مع «المعاني» المتكررة.

المصطلحات المناوبة هي وحدات صرفية نفسية (Psychomorphs) أو الفروق الصرفية الفرعية (Submorphemic Differentials) (دوايت بولينغر (Dwight (Bolinger) (1965). ليست كل المجموعات تعبر عن الصوت: في كلمات مثل Flail، وFlap، وFlare، وFlush، وFlick، وFling، وFlop، وFlounce، توحي الاستهلالية (-Fl) بحركة مفاجئة. بكل تأكيد في Bash وCrach، وSmash، و Thrash، فإن (Ash-) توحي بتأثير عنيف.

يعود الاهتمام برخامة الصوت (Phonaesthesia) إلى كراتيلوس (Cratylus) أفلاطون، حيث تمت مناقشة المسألة الكاملة للعلاقات بين الاسم و «الموضوع». بينما اللغويون بشكل عام يتفقون على أن اللغة هي في معظمها اعتباطية، وغير أيقونية (Non-Iconic)، مهما يكن مصدر الكلمات الفردية، فمن الواضح أن كثيراً من الكلمات في لغات مختلفة يمكن أن تجمع مع بعضها بهذه الكيفية، وأنها تبدو مقترنة بواسطة متكلمين عاديين، ما أسماه بولينغر «الاشتقاق المبدع» (Creative Etymo- logy). من الملاحظ أن معظم الوحدات الصوتية الرمزية (Phonaesthemes) هي



كلمات أحادية المقطع، وتبدو «جرمانية» في الأصل، رغم أن كثير منها يظهر أنه دَمْجٌ (Blend)، مثلاً: Bat وMash (= Bash)

شاعر مثل جيرار مانلي هوبكنز الذي اهتم بالاشتقاق والتعبيرية (Expressiveness) معا يتلاعب بشكل كبير بتأثيرات رخامة الصوت (Phonaesthetic):

And All Is Seared With Trade, Bleared, Smeared With Toil;
And Wears Man's Smudge and Shares Man's Smell.
(God's Grandeur) (عظمة الله)

كان الروائيون عبر العصور يمزحون مع أسماء ذات رخامة صوت (Phonaesthetic): تأمل (Chuzzlewit) و(Squeers)، و(Snodgrass)، و(Drood) تشارلز ديكنز، و(Muggles) (غير البارعة) لـ ج. ك. رولينغ لم يتم استحسانها على نحو واضح.

(انظر، كذلك، كاتي وايلز (Katie Wales) (1990)).

■ علم الأصوات اللغوية، الفونيم، دراسة وظائف الأصوات (Phonetics, Phoneme, Phonology)

(1) تعد دراسة الأصوات (Phonetics) مصطلحاً مترسخاً بالنسبة للدراسة التقنية للمظهر الصوتي للغة: (أصوات الكلام وكيفية إنتاجها علم الأصوات النطقي (Articulatory Phonetics)) ونقلها علم الأصوات الفيزيائي (Acoustic Phonetics) وإدراكها علم الأصوات السمعي (Auditory Phonetics))، وأيضاً السمات التطريزية (Prosodic) للكلام، مثل التنغيم (Intonation) والنبر (Stress).

خارج الأصوات العديدة التي يمكن لأعضاء النطق أن تنتجها هناك عدد محدود يستعمل على نحو دال في كل لغة لتكوين كلمات: فهذه الأصوات الوظيفية المميزة تعرف بالفونيم (Phoneme). استبدل /B/ ب /P/ في كلمة (Big) مثلاً، وستنشأ عن ذلك كلمة بمعنى مختلف تماماً. (انظر أيضاً فرق (Difference)). ليس كل واحد قد ينطق /B/ بنفس الطريقة بالضبط، وهناك تنوعات حسب موقعها في الكلمة، مثلاً: /Big/ في مقابل Rub /^b/، لكن ما يسمى بالتنوعات الفونية (Allophonic Variations) هذه



لا تجعل فرقا في معاني الكلمات. فمظهر الأصوات هذا يهتم على نحو خاص بدراسة جرد الفونيمات داخل لغة ما، ونماذجها وتوزيعها يعرف بدراسة وظائف الأصوات (Phonology) (أو صوتيات (Phonemics)) (انظر أيضاً ألان كروتندن (Alan Crut-tenden) (2001)).

(2) تصف وظائف الأصوات (Phonology) أيضاً نظام الأصوات نفسه، سواء للغة أو للهجة... إلخ. ولذلك يمكننا أن نتحدث عن وظائف الأصوات الإنجليزية، أو لهجة دورهام (Durham)، أو نثر الملك ألفرد للقرن التاسع. (انظر كذلك نبر (Accent)). نتحدث أيضاً عن وظائف الأصوات كمستوى وظائفي صواتي (Phonological) للغة ما، التي هي تعبير أو تحقيق للغة في صورتها الشفوية.

في اللغة الشعرية نكون دائماً مدركين صدارة وظائف الأصوات بوعي من خلال النماذج المتماسكة لتكرار الصوت، بواسطة الجناس (Alliteration) وتجانس صوتي (Assonance) ورخامة الصوت (Phonaesthesia) والقافية (Rhyme)... إلخ. ما يشكل خاصية للشعر أيضاً هو نوع الانحراف (Deviation) الصواتي الناتج عن الحذف (ترخيم) (Elision): للأصوات الاستهلالية والوسطى أو الأخيرة (Gainst'، وNe'er، وOft... إلخ). (انظر أيضاً الترخيم الاستهلالي العلي (Aphesis)، والجزم (Apocope). انظر، كذلك، جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969، فصل 6)).

 (لغة مبسطة) بيدجين، لغة هجينة (Pidgin)

لغة اتصال (Contact) هجينة تم خلقها على نحو خاص لأغراض التواصل، أي في التجارة بين جماعات من الناس الذين لا يعرفون لغة بعضهم بعضاً. تؤلف اللغات الهجينة (Pidgins) جزئياً سمات لغة واحدة (مثلاً معجم الإنجليزية) مع سمات لغة أخرى (مثلاً، نحو (Grammar)) العاميات (Vernaculars) الأفريقية والصينية)، ولكن أيضاً تُطَور تركيبها (Syntax) المميز، البسيط في غالب الأحيان في صورته السطحية. وهكذا من الإنجليزية الهجين لغرب أفريقيا (Wape) نجد:

Som Boi Ibin Bi Fo Som Fan Kontri Fo Insai Afrika
Some Boy He (Past) – Be In Some Fine Country Inside Africa.

أصل كلمة (Pidgin) غير محدد وفيه خلاف: قد يكون أو لا يكون اشتق من تحريف كلمة (Business) (مهنة)، كما تم افتراض ذلك على نحو شائع.



وعبر العصور، ترسخت بعض اللغات الهجينة على نحو جيد في مجموعاتها، وقد أصبحت مفيدة باعتبارها لغة مشتركة (Lingua Franca). فالإنجليزية الهجينة لغرب أفريقيا (WAPE) تُسْتَعْمل في الأدب الشفوي الشعبي وفي المواعظ، وقد اكتسبت الميلانيزية الجديدة (Neo-Melanesian) أو توك بيسان (Tok Pisin) بسرعة وَضْع اللغة الرسمية في بابوا غينيا الجديدة (Papua New-Guinea). وفي بعض الحالات كما في هاواي وجمايكا أصبحت اللغة الهجينة اللسان الأم أي تنقل باعتبارها اللغة الاولى من الأبوين إلى الطفل، وأصبحت ما يعرف تقنياً في السوسيولسانيات بالكريول (Creole).

■ أسلوب بسيط، أسلوب مبتذل أيضاً (Plain Style, Also Low Style)

الأسلوب البسيط (Plain) أو المبتذل (Low) هو واحد من مجموع ثلاثة مصطلحات (هي رفيع (Grand) أو عال (High)، ومتوسط (Middle)) تم صوغها في البلاغة الكلاسيكية وأصبحت مؤثرة في التأليف الأدبي خلال عصر النهضة وما بعدها.

وفقاً لمبدأ اللياقة (Principle of Decorum)، يجب أن يطابق الأسلوب الموضوع، والجنس (Genre)، والوصف أو الوضع. الأسلوب البسيط كان يعتبر إذن مناسباً للطبقات السفلى وللكوميديا والسخرية والعرض والسرد. والتحول من أسلوب لآخر داخل نفس العمل هو أمر ممكن أيضاً لعكس التحولات في النغم (Tone)... إلخ. الأسلوب البسيط الذي يقارب الكلام العامي في سماته اللغوية وبساطته هو أيضاً بشكل عام أكثر «براعة» في بنائه من الكلام، وإن كان أقل بلاغة من الأساليب الوسطى والرفيعة.

فأسلوب الحكايات (Fabliau) الهزلية لشوسور (مثلاً، **حكاية ميلر** (*The Miller's*) و**حكاية ريف** (*The Reeve's*)) ترد كأمثلة في أحوال كثيرة للأسلوب البسيط، رغم أن البعض قد يشك في كون أسلوب شوسور هنا في انسجام مع معالجته العامة لمادته هو أبعد من أن يكون أكثر تكلفاً من أسلوب الأصول التي انبنت عليها الحكايات.

يعد الأسلوب الشعبي (Demotic Style) في عمل الناقد نورثروب فراي (Northrop Frye) (1957) متكافئاً له، أي أسلوب بسيط أو دنيوي، ويتكافئ الأسلوب الكهنوتي (Hieratic) والأسلوب الرفيع.



■ عَلَمية، مواطأة(*) (Ploce)

يتم نطق هذه الصورة البلاغية / :Pləʊsi/، ويبدو أنها مدونة باستعمالين:

(1) تحددها بعض دلائل القرن السادس عشر كاستعمال لاسم العلم للإحالة على شخص وخصائصه، كما في هاملت (*Hamlet*) (ii. V):

Was't Hamlet Wronged Laertes ? Never Hamlet.
If Hamlet From Himself Be Ta 'En Away,
And When He's Not Himself Does Wrong Laertes,
Then Hamlet Does It Not, Hamlet Denies It ...

(2) تم تحديد مواطأة (Ploce) بشكل أكثر شيوعاً باعتبارها تكراراً (Repe-tition): كلمات مكررة على نحو متقطع داخل بيت شعري أو جملة (انظر أيضاً رد العجز على الصدر (Epanalepsis)).

ويمكننا أن نلاحظ تلاعباً لفظياً (Pun) باسمه في ترنيمة إلى الله الأب (A Hymn To God The Father). لجون دون، في سياق تكرار جدير بالملاحظة في استبطانه الذاتي:

Wilt Thou Forgive That Sin, Where I Begun,
Which Was My Sin, Though It Were Done Before?
Wilt Thou Forgive That Sin Through Which I Run,
And Do Run Still, Though Still I Do Deplore?
When Thou Hast Done, Thou Hast Not Done,
For I Have More ...

■ الصوت الانفجاري، وكذلك الوقفي (Plosive, also Stop)

يصف الصوت الانفجاري (Plosive) في الأصواتيات (Phonetics) نوعاً من (نطق الصوت الصامت).

(*) واطأ في الشعر: كرر القافية فيه لفظاً ومعنىً. انظر معنى الكلمة في المعاجم اللغوية العربية (المترجم).



هناك إغلاق تام في نقطة ما في الفم حيث يشتد وراءه ضغط الهواء ثم يطلق «انفجاريا». من السهل سماع هذا بالنسبة للانفجاريات الشفتانية (Bilabial /B/ plosives) (مجهورة) (Voiced)، أو /P/ مهموسة (Voiceless)، كما في Peter Piper Picked A Peck of Pickled Peeper، انفجاريات أخرى هي اللثوية (Alveolar) /T/ و /D/، والطبقية (Velar)/K/ و/G/.

■ الحبكة (Plot)

مصطلح تم استعماله بشكل رائج جداً في النقد الأدبي وعلم السرد (Narrato-logy)، لكنه ملتبس جداً.

(1) على الرغم من أن الحبكة تبدو سهلة التحديد، مادامت تعني في الاستعمال العادي ما يحدده معجم **أوكسفورد الإنجليزي** (*OED*): «تصميم للأحداث الأساسية أو الموضوعات في مسرحية، وقصيدة، ورواية... إلخ». ولذلك، يمكننا أن نقول دائماً لشخص ما حبكة **هاملت** أو **أوليفر تويست**، وهو ما يعني تلخيص العمل أساسا. تقتضي الكلمة قصة (Fiction)، مادمنا لا نتحدث عادة عن «حبكة» مقال صحفي أو مقال علمي، رغم أننا نستعمل تلخيص (Summary) في هذه الأمثلة.

بالنسبة للشخص العادي، عنصر «الحدث» (Action) هو ما قد ينبجس في الذهن أكثر، وإن الكلمة استعملت في أحيان كثيرة بشكل ترادفي مع حكاية (Story) (لكن انظر أيضاً في أدناه، وفي أماكن أخرى كثيرة من هذا المعجم). في عمله المؤثر لاحظ بيتر بروكس (Peter Brooks) (1984) كم من أناس يقرؤون الكتب بسبب حبكتها: إنهم يتحدثون عن حبكة «جيدة» و«سيئة»، «بسيطة» أو «معقدة»، «مشوقة» أو «مملة»، وبعض الكتب بالفعل «لا حبكة» لها. اقترنت بعض الأجناس الخيالية على نحو شائع بالحبكة بهذا المعنى: الحكايات الشعبية، والميلو دراما والقصص البوليسية، مثلاً، في مقابل كتابة تيار الوعي (Stream of Consciousness Writing). وبالفعل، كلمة (حبكة) تتوافر بشكل عام على ظلال معنى (عقدة) (Intrigue) التي نقرنها بحبكة في واحدة من معانيها. (كما في حبكة **مؤامرة البارود** (*Gunpowder Plot*)).

أحد الاقتضاءات التي تكمن وراء هذا هي أن الحبكة تقتضي أكثر من تسلسل بسيط للأفعال، لكن القارئ والمؤلف على السواء مدركان للعلاقات بين الأحداث وعلى الخصوص، السبب والأثر. وهكذا، أطلق إ. م. فورستر (E.M. Forster) تعريفه



الشهير للحبكة في سنة 1927: «الحكاية» هي سرد لأحداث مرتبة كرونولوجياً، بينما حبكة هي أيضاً سردية، لكن مع تشديد على السببية. (مثلاً: The Clock Struck One, The Mouse Ran Down). وعلى نطاق واسع، من السهل رؤية كيف أن نموذج السببية (Causality) في إطار الرواية، قد يأخذ مضامين أخلاقية.

إنه معنى النموذج، و«التصميم» الذي تم التركيز عليه تقليدياً في النقد الأدبي، منذ النقاش الواسع لأرسطو في شعرياته (Poetics) حول الحبكة (Mythos، في اليونانية) باعتبارها واحدة من العناصر الستة للتراجيديا. لقد اهتم بالرتب المختلفة أو تنظيم الحوادث، وأننا ندين له بالفضل في بعض المصطلحات والمفاهيم المستعملة على نحو شائع التي تحدد عناصر حبكة مختلفة، مثلاً: (Peripeteia) (قلبٌ (Reversal)) و(Anagnorisis) (تَعَرُّف (Recognition)). وقد تمت المحافظة منذ ذلك الحين على الاهتمام ببنية الحبكة ونمطياتها على أساس المضمون (Content).

هناك مقاربة مختلفة تماماً لنمطيات الحبكة أدخلها الشكلانيون الروس في السنوات المبكرة للقرن الأخير واستمرت مع البنيويين (الفرنسيين) أمثال تزفيتان تودوروف، وكلود بريمون وأ. ج. غريماس (انظر، أيضاً، الصرف (Morphology)، ونحو سردي (Narrative Grammar). الذي لفت انتباه فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928)) مثلاً، في تحليله لحبكات الحكايات الشعبية الروسية، كان هو التشابه الأساسي في بنيات عدد منها بلغة دور الشخصية والأفعال الدالة. (الوظائف (Functions)).

(2) بالضبط بسبب اهتمام الشكلانين والبنيويين بالسرديات فقد أضحى تعريف حبكة أكثر تعقيدا، أو بالأحرى بسبب محاولات ترجمة مصطلحات المفاتيح من الروسية والفرنسية إلى الإنجليزية إذ أصبح مصطلح حبكة وحكاية (Story) ملتبساً.

لقد أقام الشكلانيون فرقا في السرد بين قصة (Fabula) وحكاية (Sjužet): الترتيب الكرونولوجي المجرد أو المنطقي للأحداث في مقابل التعاقب الفعلي للأحداث كما هي مسرودة: بنية عميقة مقابل بنية سطحية إن صح القول. وهي منحازة للمصطلحات الفرنسية حكاية (Histoire) وخطاب (Discours) لإيميل بنفينست (Émile Benveniste) (1966)، بل لأن الأخير نفسه ملتبس، فإن مصطلح حكاية (Récit) يستعمل أحيانا لترجمة (Sjužet). وكما تكشف عن ذلك المفردات، فإن ترجمة كل هذه المصطلحات إلى الإنجليزية يعد إشكالاً.

ففي إطار هذا الربط، مع ذلك، تم استعمال مصطلح حبكة في غالب الأحيان:



كمتكافئ أو ترجمة لحكاية (Sjužet). ويعني شيئاً مثل «حكاية – كما هي متحدثة» (انظر بروكس (1948)، وسيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978)).

لكن هناك بعض التناقضات بين مفهوم (Sjužet) (حكاية) وبين الاستعمالات المحلية (Home-Grown) التقليدية للحبكة في **(1)**. بالنسبة لكير إيلام (Keir Elam) (1980)، مثلاً، ستتضمن حكاية (Sjužet) «الحذف»، وتغييرات في المتوالية، والرجوع الفني، والتعليقات العرضية»... إلخ. لكن هل هذا هو ما نعنيه عادة بحبكة؟ عندما يطلب منا سرد حبكة هاملت وأوليفر تويست، من المحتمل أن تتضمن بصعوبة التعاليق العرضية، وفقط وحدها التفاصيل تعتبر بالغة الدلالة. وبالفعل، من الممكن تماماً تلخيص الحبكة في جملة واحدة أو مجموعة قضايا (Propositions) (مثلاً، في «كبرياء وتحامل» بدأت إليزابيث بينيت والسيد دارسي في كره بعضهما بعضاً وانتهيا زوجين). والقضايا حقاً هي أسس الأنحاء السردية. وبالإضافة إلى ذلك، هب أننا أيضاً تمكننا أن نحكي حبكة فيلم أو مسرحية أو رواية كذلك، فإن هناك معنى حيث يمكن للحبكة أن ينظر إليها بدرجة أقل باعتبارها ظاهرة سطح/ خطاب أكثر منها ظاهرة «عميقة» (مادامت قصة (Fabula) هي المادة الأساس للفيلم والسرد الفعلي أيضاً). من المهم في هذا الربط أن مناقشة روجر فولر (Roger Fowler) (1977) للحبكة يأتي في الفقرة حول «البنية العميقة» للروايات. إذا كانت الحبكة يجب أن ينظر إليها تجريدياً كمستوى للسرد، فإنها تبدو متموضعةً جداً بين حكاية (Sjužet) وقصة (Fabula) أكثر من تحديدها مع واحد منهما.

■ تعددية (Pluralism)

(1) يمكن تطبيق تعددية (Pluralism) على أي تخصص تطبق فيه مقاربات أو نظريات مختلفة، مثلاً، اللسانيات والأسلوبيات والنقد الأدبي.

لكن أصبح شائعاً على نحو متزايد بالنسبة للمدرس الفردي أو الناقد أن يتخصص في نظرية واحدة مهيمنة: نظرية التهذيب (Politeness Theory) ضمن الواقعية (Pra-gramatics) مثلاً، وعلم الأخلاق داخل نظرية الأدب. المحفز خلف هذا قد يكون هو أنه من الأفضل معرفة نظرية واحدة بشكل شامل من معرفة نظريات كثيرة بشكل سطحي، أو أن هذا أقل ضررا لصحة الإنسان. وكما طرح ذلك تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1983) «قد تقود محاولة دمج البنيوية والظاهراتية (Phenomenology) والتحليل النفسي ربما إلى انهيار عصبي منها إلى مسار أدبي لامع».



رغم ذلك، كثير من العلماء تبنوا مقاربةً تعدديةً وانتقائيةً، ربما اعتقاداً منهم بأن نظرية واحدة لا يمكنها أن تقدم كل الأجوبة، وأن هناك الكثير يمكن جنيه من تركيب أفضل ما في النظريات المختلفة. بكل تأكيد قادت التطورات داخل اللسانيات ابتداء من الستينات إلى رد فعل ضد المنظور النظري الضيق المركز على «النظام» والقدرة (Com-petence)، وفتح طرق البحث التي وضعت اللغة بشكل راسخ في سياق سوسيوثقافي غني. وكما تكشف عن ذلك مفردة أسلوبيات (Stylistics)، فإن هذا التخصص منذ ظهوره في الستينات، قد امتص كثيراً من الأفكار من موضوعات المجالات المجاورة مثل اللسانيات وتحليل الخطاب والشعريات (Poetics) في استجابة لطبيعة موضوعها، الخطابات المتعددة المستويات (Multi–Levelled) للغة الأدبية وغير الأدبية. ومن ثم، فإن أسلوبيين أمثال روجر فولر وبول سيمبسون يوفرون حتما في كتبهم النصية قدراً واسعاً من المفاهيم المستقاة من عدد كبير من النظريات.

(2) لقد ناقش جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) التعددية (Pluralism) ليس كثيراً بلغة وجهات النظر المختلفة ولكن كجزء من المناقشة حول العلاقات بين الشكل والمضمون، والمقاربات الأحادية (Mo-nist) مقابل الثنائية (Dualist). المقاربة التعددية التي يفضلانها، هي نوع من التسوية مادام ليس هناك فقط «معنى» بل أنواع مختلفة من المعاني، المميزة وفق وظائف مختلفة، كما في النظرية النحوية لميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (انظر 2004).

■ أداء شعري (Poetic Diction)

مركب استعمل كثيراً على نحو شائع في النقد الأدبي لوصف نوع من تحليل مفردات معجمية (Lexis) المستعملة في الشعر التي نادراً ما ترد خارجه.

أحد المحفزات لوجود الأداء الشعري هو الاعتقاد المتواتر بأن اللغة الشعرية (Poetic Language) يجب أن تكون «مختلفة» عن الخطابات الأخرى. الشعراء اليوم يفضلون البحث عن التعابير العامية والكلمات البسيطة للكلام، لكن حتى نهاية السنوات المبكرة من القرن العشرين، كان إحياء المهجور (Archaisms) والمفردات المعجمية اللاتينية الشكلية شائعة في الشعر، بالموازاة مع أساليب بلاغية شعرية مثل المناداة (فاصلة عليا) (Apostrophe) والتشخيص (Personification): كلمات مثل (Maiden) بالنسبة لـ (Girl) (فتاة)، و(Billows) بالنسبة لـ (Sea) (بحر)، و(Bough) بالنسبة لـ (Branch) (غصن)، و(Vernal) بالنسبة لـ (Spring) ربيع...



إلخ. وبواسطة المبدأ البلاغي للياقة (Decorum) مثل هذا الأداء قد تم اعتباره مناسباً لجنس (Genre) حيث مظاهر التجربة الرفيعة والمكثفة تزيل ألفتها (De-Familiari-zation).

ومع ذلك، فإن سيرورة اللاألفة يمكن أن تصبح نفسها مألوفة، أو تلقائية. المولدات الشعرية (Neologisms) (والأبنية اللغوية) والارتصافات (Collocations) قد احتكرها الجيل الموالي للشعراء، قوى التقليد تكبح قوى التجديد. الأداء الشعري إذن يصف على نحو خاص تلك المفردات المعجمية التي تصبح جزءاً من المخزون المفرداتي للشعر، المتواترة من عمل شاعر إلى عمل شاعر آخر. ولذلك فنقاد مثل بيرنارد غروم (Bernard Groom) (1955) قد تتبع نقل الأداء الشعري من إدموند سبنسر في القرن السادس عشر إلى روبرت بريدجز (Robert Bridges) في بداية القرن العشرين. الصفة (Adjective) باعتبارها نعتاً (Epithet) ومركبات الاسم (Noun) هي الأكثر تكراراً، فالصفات غالبا ما تبدي إلصاقاً (Affixation) بواسطة (Y-) أو (ing-) أو (ed-)، مثلاً: Purling Brooks، وHonied Flowers.

يصبح مثل هذا الأداء في القرن الثامن عشر موسوماً في الشعر، ولذلك فإن المُركب نفسه غالباً ما يقترن على نحو خاص بذلك العصر. فالصفة ومكونات الاسم هي أساساً إسهاب (Periphrases): يتم استبدال الكلمات العادية التي تعتبر منخفضة (Low) أكثر بالنسبة للشعر، بمركبات حشوية (Circumlocutory) للنعت الوصفي والاسم الجنسي (Generic): مثلاً، Finny, Tribe التي تعني (Fish)، و(Feather'd Tribe) التي تعني (Birds).

من المفيد مقارنة الأداء الشعري لهذه المرحلة المتميزة لأنها شاملة وقائمة على المعيارية، مع الأداء الشعري للمرحلة الأنجلوساكسونية، الذي كان بشكل مماثل تقليدياً وتأويلياً (انظر صيغة (Formula)، وكونينغ (Kenning)).

■ شعري: لغة شعرية، وظيفة شعرية (Poetic: Poetic Language, Poetic Function)

تركزت بؤرة الاهتمام دائماً في النقد الأدبي منذ الأزمنة الكلاسيكية على لغة الشعر. في تحليل الأدبية (Literariness)، والطرق التي قد يقال فيها إن اللغة الأدبية تكون مختلفة أو مشابهة للغة غير الأدبية، إنها اللغة الشعرية التي كان ينظر إليها باعتبارها الخطاب الأكثر دلالة.



تم النظر إلى اللغة الشعرية على نحو شائع باعتبارها أكثر الخطابات إبداعية في أشكالها، (انظر، أيضاً، رخصة شعرية (Poetic Licence)). إن تسامحنا في الانحراف (Deviation) يكون عالياً في الشعر: نتوقع تقريباً استعارات مثيرة، وأساليب أو مرصوفات غير مألوفة، ورتبة كلمة شاذة... إلخ، كما نحس الشاعر يجاهد بحثاً عن تعبير ملائم. ليس كون اللغة الإبداعية مقتصرة فقط على الشعر، لكن تبدو الكلمات غير المألوفة والبنيات، والمركبات الغنية بالإيحاءات في الخطاب الشعري، مركزة على نحو عميق. (لكن انظر، أيضاً، أداء شعري (Poetic Diction)).

نحن مدينون كثيراً للشكلانيين الروس ولسانيي مدرسة براغ في العشريات المبكرة لهذا القرن، بخصوص نظرية اللغة الشعرية التي برهنت أنها مؤثرة في الشعريات والأسلوبيات، بافتراض القوة الدافعة الإضافية من خلال عمل رومان جاكوبسون. أحد الأطروحات الرئيسية هي أن الوظيفة الشعرية المميزة ترتكز على صدارة (Foregrounding) وتغريب (Estranging) اللغة والمعنى بوعي وإبداعية مقابل خلفية اللغة غير الأدبية، بواسطة أساليب الانحراف وأيضاً التكرار والموازاة (Parallelism). بالنسبة لجاكوبسون تعد نماذج التكرار في كل مستويات الصوت والتركيب والمعجم والمعنى، السمة الأكثر أهمية في اللغة الشعرية، في كثير من اللغات إن لم يكن جلها. (انظر تكافؤ (Equivalence)). المثال الجلي هو الوزن الشعري (Poetic Metre) الذي يمكن أن ينظر إليه على أنه أمامي (Foregrounded) مقابل الإيقاع (Rhythm) الطبيعي للكلام، المنظم في نماذج تكرارية. إنه الوزن (والقافية (Rhyme) أيضاً) الذي يميز الشعر بشكل أكثر جلاءً من النثر.

ركز النقد الشرق أوروبي على السمات الشكلية للشعر بشكل طبيعي انطلاقاً َمن اعتقاد أن هذا بالفعل، هو «موضوع» الشعر: أن اللغة الشعرية ذاتية المرجع ، وقابلة للإدراك بطريقة لا تدرك بها للغة غير الأدبية. يأتي معنى القصيدة من الشكل كما من المضمون، الذي تم خلقه داخل القصيدة. فاستقلالية العالم هذه، ونقص ملائمة فعل الكلام «المناسب» قد تم التعليق عليه من طرف آخرين. علاوة على أنه لا يجب أن يتم التشديد عليه بشكل مفرط (Overstressed). كثير من الشعراء من رجال الدين الأنغلوساكسون إلى وليام بلايك وويلفرد أوين يرون أن عملهم يؤدي وظيفة اجتماعية أو أخلاقية مهمة. ما أسماه يوري لوتمان (Yuri Lotman) (1971) على نحو ملائم «بالتشبع الدلالي» (Semantic Saturation) للقصيدة الذي يأتي



من معلومة المستويات اللغوية المختلفة بقدر ما يأتي أيضاً من علاقاته التناصية (In-tertextual) والبيذاتية (Intersubjective) مع نصوص أخرى ومعرفة (اجتماعية وثقافية) في شموليتها. وقد استدل نقاد متنوعون أمثال صاموئيل جونسون، ووليام وردزوورث وت. س. إليوت على ملاءمة الشعر للموضوعات الكونية والدائمة، وأن الوسط أيضاً صالح للانفعال المكثف.

الوظيفية الانفعالية (Emotive Function) أو معنى اللغة الشعرية، المشهور في تقديم وردزوورث القصائد القصصية الغنائية (Lyrical Ballads)، قد أكد عليها إ. أ. ريتشاردر في العشرينات والثلاثينات، وتبناها النقاد الجدد عبر تخيلها (Ima-gery) أو رمزيتها (Symbolism) وإيقاعها (Rhythm)... إلخ. كانت وظيفة اللغة الشعرية خاصة إثارة عواطف قرائها ومستمعيها بطريقة لا تفعلها اللغة العلمية التي هي إحالية أساساً. فهذا تعميم جارف: تستغل أنماط لغوية في الدعاية مثل الخطابة السياسية والإشهار والبلاغة لأهداف انفعالية، وعلى العكس من ذلك فإن للغة الشعرية معنى للإحالة كأي خطاب آخر.

وإلى عهد قريب لفت ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004) الانتباه مجدداً إلى سمة الشعر التي تم إهمالها في عصرنا هذا، عصر المعرفة. وهي تحديداً شفويته (Orality). قراءته بصوت مرتفع تجعله أكثر بروزاً. السرعة مهمة: تدعونا القصيدة إلى قراءة بطيئة أو سريعة كجزء من معناها. (انظر، أيضاً، إنجاز (Performance)).

■ الحرية الشعرية (Poetic Licence)

النزعات المتضاربة للتقليد والتجديد المندرجة تحت اللغة الشعرية والأداء الشعري تندرج في المفهوم التقليدي للرخصة الشعرية (Poetic Licence).

يوحي المصطلح في أحد معانيه «بالحرية»، واللغة الشعرية عموماً قد تم وسمها في فترات مختلفة وبواسطة شعراء مختلفين بدرجة عالية من الانحراف الإبداعي (Creative Deviation) انطلاقاً من المعايير اللغوية للنحو، والمعجم والمعنى. لكن المصطلح كما تم استعماله دائماً يحيل على أنواع خاصة من الانحرافات: تلك التي أصبح متواضع عليها، وأعيد استعمالها من قبل أجيال من الشعراء في أحوال كثيرة باعتبارها وسائل تقنية بسيطة تلائم المتطلبات العروضية، وفي كثير من الأحيان يتم



إقرارها في البلاغة. تتضمن الحريات الفنولوجية، مثلاً، بشكل عام حذف (Elision) المقاطع: استهلالياً (إسقاط بدئي (Gainst): (Aphesis))، وفي الوسط (ترخيم وسطي (Syncope:e'er))، وفي الأخير (جزم (oft): (Apocope)). هناك حرية تركيبية شائعة هي تلك التي تكون في رتبة الكلمة غير المألوفة (التقديم والتأخير (Hyperbation)) مثلاً: المفعول قبل الفعل، كما في أبيات وليام كوبر (William :Cowper)

God Moves In Mysterious Way

<u>His Wonders</u> To Perform ...

Ye Fearful Saints, <u>Fresh Courage</u> Take ...

(أناشيد أولني (*Olney Hymns*))

(انظر، كذلك، جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)، الفصول 1 و2 و3).

■ شعريات (Poetics)

(1) يفترض المصطلح بأن عليه أن يهتم بالفن أو بنظرية الشعر، وهو بالفعل كذلك على نحو شائع منذ الأزمنة الكلاسيكية (مثلاً، فن الشعر (Ars Poetica) لهوراس). من ناحية أصل، الشعريات مثل الشعر، تعني ببساطة «نَظْمٌ» (Making)، بحيث يمكن أن تهتم بفن أي جنس (Genre). شعريات أرسطو مثلاً باعتبارها مثالاً مشهوراً، تناقش المسرح والملحمة، ولكن ليس الشعر على نحو خاص.

تطورت الشعريات باعتبارها «علماً» للأدب على الخصوص كتخصص في القرن العشرين. في أوروبا الشرقية، كان عمل الشكلانيين الروس ولسانيو مدرسة براغ (بما فيهم رومان جاكوبسون) الذي ازدهر بعد الحرب العالمية الأولى عملاً مهماً على نحو خاص لفهم الأدبية (Literariness) ولغة الشعر (Poeitc Language). إنه يمثل أحد النزعات المميزة للشعريات الحديثة، التي تأثرت كثيرا بالنظرية أو النظريات اللسانية (بخصوص نقد الشعريات الجاكوبسونية، انظر روجر فولر (Roger Fowler) (1981)، فصل 9).

اقترح الناقدان الباختينيان غاري مورسون و س. إميرسون (Gary Morson



(Poe- في مقابل شعريات (Prosaics) بإتقان نثريات (1990) and C. Emerson) (tics: للإحالة على نظرية الأدب التي تفضل الشعر عموماً والرواية على نحو خاص، وكشكل للتفكير الذي يفترض الأهمية لليومي والعادي.

في المسرح، رغم ذلك، أو بسبب سبق أرسطو، كان لا بد أن تنبثق الشعريات الحديثة.

(2) أيضاً ينبغي الإشارة إلى الاستعمال الضيق للمصطلح في مرصوفات لغوية (Collocations) مثل شعرية وجهة النظر/ التعبيرية /A Poetics of Point of View) (Expressiveness، و«شعريات دستوفسكي». هنا تعني فقط «نظرية» (الشكل).

(انظر، أيضاً، شعريات توليدية (Generative Poetics)، وشعريات بنيوية (Structuralist Poetics)).

■ وجهة نظر **(Point of View)**

تعد أحد أكثر المفاهيم التي تمت مناقشتها على نحو شائع في نقد الرواية للقرن العشرين. النقاش معقد، مع ذلك، لأن وجهة نظر يمكن تحديدها بأكثر من طريقة، وبسبب أن الروايات نفسها تكشف عن تنوع في التقنيات ليس من السهل تصنيفها.

(1) مثل المصطلح المتصل بها، منظور (Perspective)، فإن وجهة نظر تحيل بالمعنى الجمالي الأساسي على «زاوية الرؤية»، كما في نظرية الفن والسينما: زاوية الرؤية أو الإدراك التي عبرها تحكى أحداث الرواية وتقدم بها المعلومة. يعرف هذا في اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) كنمطيات الفضاء (Space Typology). عندما يكون المركز عليه (Focalizer) أو العاكس (Reflector) هو المؤلف (Author) كسارد (Narrator)، فإن المعنى الفني للمنظور يكون لافتاً للنظر، في أوصاف الخلفية كتوجيه (Orientation): مثلاً، مشهد موصوف عن قرب، أو عن بعد. ولذلك، فإن توماس هاردي يصف وادي بلاكمور (Vale of Blackmoor) كما لو أنه من الأعلى وبعين الفنان:

Here, In The Valley, The World Seems To Be Constructed Upon A Smaller
And More Delicate Scale ; The Fields Are Mere Paddocks, So Reduced That From This Height Their Hedgerows Appear A Network of Dark Green Threads Overspreading The Paler Green of The Grass.



The Atmosphere Is Languorous, and Is so Tinged With Azure That What Artists Call The Middle Distance Partakes also of That Hue, While The Horizon Beyond Is of The Deepest Ultramarine.

(تيسّ دو أوربرفيل) (*Tess of the D'urbervilles*)

(2) حتى في الخطاب العادي نستعمل وجهة النظر (Point of View) بالمعنى المجازي للطريقة التي ننظر فيها للقضية أكثر من المشهد، عبر «أعين وأفكار شخص ما. ولذلك، في الروايات ذات السارد العارف (Omniscient Narrator) أو المؤلف الضمني (Implied Author)، فإنه/ ها سيزود بوجهة نظر مهيمنة (كما في روايات هنري فيلدنغ أو جاين أوستن)، وما أسمته سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1990) بالنظرة (Slant). المنظور السائد فيسرد الشخص الأول (First Person) هو دائماً ذلك الذي للشخصية – السارد (ديفيد كوبرفليد)، **حارس في حقل الشوفان:** **مصفاة شاتمان. ومع ذلك في مثل روايات السير الذاتية هذه قد يبرز هناك منظور** مزدوج: حيث تكون الشخصية الرئيسية أكثر نضجاً وحكمة من الذات الصغرى التي تحكي مغامراتها.

ومع تطور أنواع روايات الخيال في (القرن العشرين) التي انتقلت من السارد العارف مباشرة إلى وعي الشخصيات ذاتها، كما في تيار كتابة الوعي (Stream of Consciousness Writing) والمونولوج الداخلي (Interior Monologue)، حيث تصبح وجهة النظرة ذاتية على نحو متزايد، وإن الأحداث الأساسية يتم تقديمها على نحو ملفت تماماً عبر انطباعات الشخصيات نفسها.

وكما أكد ذلك نقاد مثل جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) وشاتمان (Chatman) (1976) قد أصبح بسبب ذلك من المهم بشكل متزايد تمييز وجهة النظر من الصوت (Voice)، أي الذي يتكلم السرد. مركز الوعي في صورة الفنان (Por- trait of The Artist) لجايمس جويس، مثلاً، هو ستيفن ديدالوس، رغم أن الراوي هو المؤلف الضمني التقليدي. ومع صيغ تقديم الفكر، مع ذلك، الحر المباشر (غير المباشر... إلخ) يتشابك السرد والتلقي بشكل ضيق: هنا طريقة الحكي تسمح لنا على نحو متزامن برؤية الأشياء من وجهة نظر الشخصية.

(3) تستلزم وجهة النظر بالمعنى المجازي ليس حضور الشخصية التصورية



(Conceptualizing) أو المرتكز عليه (Focalizer) فقط ولكن أيضاً طريقاً خاصاً للإدراك (Conceptualizing): رؤية العالم أو الأيديولوجيا، سواء كان المرتكز عليه شخصيةً أم مؤلفاً ضمنياً. ومع المراكز القوية للوعي فإن نموذج الحقيقة المقدم في القصة سيكون حتماً ملوناً أو مُقَيماً ذاتياً، سياسياً أو أخلاقياً (مثلاً **رحلات غوليفر** (*Gulliver's Travels*))، **ولوليتا، واعترافات فليكس كرول** (*Confessions of Felix Krull*)، لكن من المستحيل بالنسبة لأي خطاب أن لا يقوم بالكشف عن نوع ما من الموقف الأيديولوجي. (انظر، أيضاً، أسلوب الذهن (Mind Style)). وعلاوة على ذلك، مادام بالإمكان بالنسبة لرواية ما أن تتضمن أكثر من مرتكز، وتحول المنظور من شخصية إلى أخرى، أو من سارد إلى شخصية، فقد يتم الكشف عن عدد من المنظورات الأيديولوجية المختلفة. كما في **أوقات صعبة** لتشارلز ديكنز أو **أوليس** جايمس جويس: ما أسماه ميخائيل باختين وآخرون بالحوارية (Dialo-gism) أو تعدد الأصوات (Polyphony).

(4) هناك مظهر آخر تم تطويره على نحو خاص يربط وجهة نظر بوضع الخطاب الواسع للسارد – النص –القارئ. (انظر روجر فولر (Roger Fowler) (1977))، حول الميول (Modality)، وسوزان لانسر (Suzanne Lanser) (1981). ولذلك، فعلى المستوى الأيديولوجي قد ينقل المؤلف الضمني صراحةً أو ضمناً للقراء معنى موقفه/ ها من الحكاية المسرودة («ديكنز» مثلاً، حول المفاسد الاجتماعية لعصره)، وأن هذا يؤثر في النغم (Tone): استعمال الهجاء أو السخرية (Irony)، مثلاً. أو أن السارد قد يكشف موقفاً خاصاً إلى القراء: يتعلق بالاحترام، والصداقة... إلخ. وبهذا المعنى، فإن وجهة نظر تطبق بوضوح على أي نوع من الخطاب، غير الأدبي والتخييلي على حد سواء. (انظر، كذلك، سوزان هنستن وجوف طومسون (Susan Hunston and Geoff Thompson) (2000) حول تقنيات التقييم (Evaluation Techniques).

كانت هناك محاولات عديدة لتصنيف وجهة نظر في القصة (Fiction)، محاولتان اثنتان تمت مناقشتهما كثيراً هما لـ ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1971) وبوريس أوسبنسكي (Boris Uspensky) (1973). بخصوص نظرة عامة عن الموضوع انظر، أيضاً، مونيكا فلودرنيك (Monica Fludernick) (1993)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2003).



وبالنسبة لمحاولة فهم وجهة النظر في المسرح، انظر دان ماك إنتاير (Dan Mcintyre) (2006)، وفي السينما العمل المبكر لإدوارد برانيغن (Edward Branigan) (1984). وعن استجابات القارئ، انظر فيوليتا سوتيروفا (Violeta Sotirova) (2006).

نظرية الفظاظة والتهذيب ((Im-) Politeness Theory)

(1) نظرية مشهورة جداً في الفلسفة العملية (Pragmatics)، واللسانيات النسوية (Feminist Linguistics) وفي أسلوبيات (Stylistics) الحوار المسرحي والتخييلي. لقد تم تطوير نظرية الكياسة على نحو شائع في أواخر السبعينات من **قبل الأنثروبولوجِيّيْن الثقافيَّيْن بنلوبي براون وستيفن لفينسون خارج نظرية فعل** الكلام (Speech Act Theory) وعمل السوسيولوجي إرفينغ غوفمان حول الوجه (Face). وكذلك العمل المؤثر لروبن لاكوف (Robin Lakoff) (1973) وجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) حول مبادئ التهذيب (Politeness Maxims)، كتهذيب اجتماعي لمبدأ التعاون (Cooperative Principle) لبول غرايس.

وبشكل مفارق إلى حد ما، مع ذلك، تقدم نظرية براون ولفينسون وجهة نظر (للاهتمام الذاتي وحتى وجهة معالجة التهذيب). فالمسألة لا تتعلق بسلوكات عمومية أو تلافي الإساءة. وكما لخص ذلك مايك شورت (Mick Short) (1996)، إذا لم ننتبه إلى الصورة (Face) أو احتياجات الصورة العمومية للآخرين، فإننا من المستبعد أن نكون خبراء جدا في جعل الأشياء تتحقق. ولذلك، فإننا نتجنب التكتيكات التي تهدد الصورة (Face). مع ذلك، كلما كبرت الحاجة للرضى أصبحنا أكثر تهذيبا.

تعمل مجموعة واحدة من استراتيجيتهم للكياسة باللجوء إلى الصورة الإيجابية (Positive Face)، الصورة الذاتية الإيجابية للمتكلم الموجهة نحو المخاطب: موسومة باستعمال المجاملات، كلمات وتعابير التعاطف والاستحسان، وإقرار الأرضية المشتركة وتجنب النزاعات. توجه استراتيجيات الكياسة السلبية (Negative Politeness) نحو حاجيات الصورة السلبية (Negative Face) للمخاطب، أي تفضيلهم لحرية العمل. ولذلك، فإن المتكلم سيعتذر، ويدعي عميق امتنانه، ويتجنب أن يكون مباشراً، ويستعمل التشذيب (Hedges).:.. إلخ.

اهتمت لغويات نسويات كمحللات للخطاب النقدي عموماً، بالسياقات الاجتماعية الخاصة التي تعمل فيها استراتيجيات الكياسة مثل هذه، وكذلك متغيرات



ليس للجنس فقط ولكن أيضاً للسن والطبقة، والإثنية... إلخ. وقضايا الخطاب والسلطة المؤسساتية. (انظر أيضاً سارة ميلز (Sara Mills) (2003)). لا يخشى الملوك شيئاً لذا يكونون أقل كياسة: مستعملين أوامر «جافة»، مثلاً، وهكذا، فالملكة في **أليس في بلاد العجائب** للويس كارول صرخت اقطعوا رؤوسهم!. وحتى السياسيون يتصرفون على نحو واسع دون اعتبار لضرورات حاجة الصورة للآخرين. في خطاب المجابهة، مع ذلك، لا ينبغي أن يقع في الواقع أي تعطيل في متطلب التواصل. (انظر، أيضاً، السلسلات التلفزية **المتدرب** (*The Apprentice*) الموجودة في عالم الأعمال).

نظرية الكياسة ملتبسة بخصوص أي ادعاءات نحو العالمية، لكن هناك **اختلافات متقاطعة ثقافية واضحة، كما أن هناك اختلافات تاريخية، وهو ما لا يجب** أن يتم الاستخفاف به في الدراسات العملية. (في الإيغبو (Igbo))، مثلاً، الالتماس لا يعتبر كفَرْض (Imposition). وعلاوة على ذلك، قد تكون هناك خروقات أكثر تعقيداً مما يتضمنه التعارض المثنوي بين «إيجابي» و«سلبي». وهكذا، في سياق مخالف للمألوف، ستظهر أدوات تشجيع «التضامن» الإيجابي على أنها مناصرة. ناقش العمل حول مجموعات التطبيق (Communities of Practice) على أن الجماعة وليس الأفراد هم من يحدد السلوك المهذب مقابل معايير (Norms) جماعتهم.

وبالإضافة إلى ذلك، فالأمر لا يتعلق فقط باللغة الفعلية، ففي مسرح للعصور الأولى نرى انحناءً ورفعاً للقبعات... إلخ. وحتى اليوم يعد إعطاء مقعد في نقل عمومي لكهل أو معاق «تهذيباً». (لنقد مقاربة براون ولفينسون، انظر ريتشارد واتس (Richard Watts) (2003)).

(2) وعلى نحو قابل للجدل، يمكن اعتبار التهذيب فقط كبلاغة للتفاعل اليومي بين الراشدين. إننا دائماً نستنبط، وعن غير وعي أيضاً، السلوك الفعلي وغير الفعلي المناسب في أي وضع عمومي ما، كنتيجة لتنشئتنا وتربيتنا الاجتماعية. السلوك المهذب هو إذن معيار (Norm). الأكثر وَسْماً هي أمثلة الفظاظة (Impoliteness) كما (في الغضب في الطريق، والشتم بكلمات نابية، ومقاطعة الكلام... إلخ: ما يسمى بالتعابير المتعارضة (Conflictive Illocutions). بالنسبة لجوناثان كولبيبر وآخرون (Jonathan Culpeper et al.) (2003) وديريك بوسفيلد (Derek Bousfield) (2008) تتحدد الفظاظة باعتبارها نتيجة لأفعال مهددة للصورة المتعارضة من الناحية القصدية. فقصد الإساءة يجب إدراكه من قبل المستمع حتى يكون مؤثرا. هناك مؤشرات واضحة



هنا للعنصرية، والنزعة الجنسية (Sexism)... إلخ. وقضايا الصائب سياسياً (Political Correctness).

رمز كتابي ذو صور نطقية متعددة تعدد الأصوات للرمز الكتابي (Polyphony)

تحيل تعدد الأصوات، من «أصوات متعددة» اليونانية، في الموسيقى على تركيب نغمات مختلفة في انسجام، وقد تم جلب المصطلح إلى النقد الأدبي، خصوصاً لمناقشة بنية الرواية. المصطلحات المقترنة به هي (Polyvocality) (تعدد الأصوات) وتعدد الخصائص (Polyvalence).

لقد ارتبط تعدد الأصوات على نحو خاص بعمل الناقد الروسي ميخائيل باختين وكتاباته عن دوستويفسكي (Dosteoevsky) المترجمة إلى الإنجليزية في 1973 (المنشورة أول مرة في 1929). لقد استدل باختين على أن الروايات مثل تلك التي لدوستويفسكي تتحدى بسماحها لوجهات النظر وأيديولوجيات وأصوات الشخصيات بأن تكون مطلقة العنان: وهي نزعة تم تأكيدها في الكتابات الحداثية وما بعد الحداثية.

يستعمل تعدد الأصوات أحياناً كمرادف لأحادي الصوت (Dialogic)، وهو مصطلح مفتاح آخر لباختين (انظر، أيضاً، باختين (Bakhtin) (1981))، لكن هذا الأخير تم استعماله على أكمل وجه ليشمل مفهوماً أكثر تعقيداً يتضمن معنى ليس فقط «جدلي» ولكن أيضاً انخراط اللغة بالاستجابات المتوقعة. يحيل تعدد الأصوات إذن ببساطة على التعدد المحتمل للأصوات اللهجية الفردية (Idiolectal) أو اللهجية المجتمعية (Sociolectal) والوعي المميز للرواية كجنس (Genre).

(انظر، أيضاً، مسايوكي تيرانيشي (Masayuki Teranishi) (2008)، انظر، كذلك، لغة لامتجانسة (Heteroglossia)).

جناسُ الاشتقاق (Polyptoton)

وجه بلاغي حيث يتم تكرار الكلمة في صور مختلفة (كما في اللاتينية أو اليونانية)، أو كما في الإنجليزية، حيث يتم اشتقاق الكلمات المكررة من نفس الجذر (بالتحويل (Conversion) والإلصاق (Affixation)... إلخ). مثلاً سونتية 28 لشكسبير:

But Day Doth Daily Draw My Sorrows Longer,



And Night Doth Nightly Make Grief's Strength Seem Stronger.

يعرف أيضاً بتكرار منوَّع (Adnominato)، وتكرار لفظي (Traductio) وتكرار توكيدي (Paragmenon).

بينما قد يبدو هذا مصطنعاً على نحو واعٍ، فإن جناس الاشتقاق(Polyptoton) يبرز على نحو شائع في الإشهار اليوم كأداة للتَّفخيم (Emphasis). أثناء كتابة إشهار لكريمة الوجه (Face Cream)، مثلاً، فإن كلمات مقترنة بالرطوبة (Moisture) ورَطبَ (Moisturizer) وترطيب (Moisturizing) من المحتمل أن تظهر مرات عديدة.

■ الاشتراك اللفظي (Polysemy)

يصف الاشتراك اللفظي (Polysemy) في الدلالة (Semantics) ظاهرة شائعة جداً، كون كثير من الكلمات لها أكثر من معنى واحد. ومن ثم تكون الحاجة إلى المعاجم والمسارد (Glossaries) .

تطور المعاني الجديدة للكلمات عبر مراحل الزمن، لكن في أحوال كثيرة دون أن تضيع المعاني التي ترسخت. فاللغة يمكن أن تسمح بمثل هذا «الحمل المفرط» الدلالي بشكل طبيعي، لأن السياق يساعد على انتقاء المعنى المناسب للكلمة، لكن يحدث أحيانا أن ينتج عن ذلك التباس (Ambiguity) مثلاً (Do You Mean Drinking Glasses Or Reading Glasses?). فهذا الالتباس يمكن استغلاله في التلاعب اللفظي، مثلاً:

Q: What Holds The Moon Up?

A: Moon Beams.

■ تركيب ربطي متعدد، وصل بلاغي، ربْط عطفي (Polysyndeton)

يصف تركيب ربطي متعدد (Polysyndeton) في البلاغة الاستعمال الموسوم لبعض الواصلات (Conjunctions) المتعاقبة الرابطة نفسها بشكل خاص الخاصة بالجميلات أو الجمل المعطوفة. فهو إذن يتعارض مع تركيب ربطي (Asyndeton)، دون واصلات.

يرتبط في أحوال كثيرة بالكلام غير المتكلف أو أسلوب النثر، فهو يرد باستمرار في الكتابة التاريخية القروسطوية، مثل موت آرثر لمالوري:



And Anon There Came In A Dove At A Window, and In Her Mouth There Seemed A Little Censer of Gold, and Therewithal There Was Such A Savour As All The Spicery of The World Had Been There.

(الكتاب (Xi. 2) (*Book*))

(انظر، أيضاً، مايك شورت (Mick Short) (1986)).

■ (نظرية) العوالم الممكنة (Possible Worlds (Theory))

تمت دراسة العوالم الممكنة كثيراً من الناحية التقليدية في الفلسفة والمنطق منذ غوتفريد لايبنز (Gottfried Leibniz) في القرن السابع عشر، وأيضاً في الدلالة وفي بعض نظريات النحو، خصوصاً في علاقتها بقضايا الصدق/ الكذب، والميول (Modality) والواقعي المضاد (Counterfactuals). وانطلاقاً من الثمانينات برزت في نظرية الأدب واللسانيات النصية، وفي كثير من المناقشات حول التخييلية (Fic-tionality) والنص الفائق (Hyper Text) وما بعد الحداثة (Postmodernism).

العالم الممكن هو أساس إحالة شؤون (State of Affairs) التي يمكن تصورها. «العالم» هو إذاً استعارة، لكن يكمن فيه المشكل. وما تمت مناقشته بشكل لانهائي هو علاقة العالم «الحقيقي» بالعوالم الممكنة وبالعوالم المتخيلة، وكذا الاختلافات إن وجدت بين العوالم الممكنة والعوالم المتخيلة. لقد ناقش الفيلسوف ديفيد لويس (Da-vid Lewis) (1986) أن كل العوالم الممكنة موجودة، وأن عالمنا أو العالم الواقعي يوجد لكن واحد من بين عوالم متعددة، وأن العوالم المتخيلة هي نمط فرعي خاص للعوالم الممكنة. بالنسبة لتوماس بافيل (Thomas Pavel) (1986) العالم المتخيل هو الذي «يفتتح» العوالم الممكنة، وأن عالمنا يتوافر على أسبقية أنطولوجية محددة. وقد ناقش آخرون بأن عالمنا هو عالم ممكن، لكن عوالم أخرى تتموضع في «فضاء منطقي». لقد اقترحت ماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (1991) أن العالم المتخيل هو عالم ممكن بديل يشتغل كعالم واقعي للكون الذي يصنعه النص. العوالم المتخيلة بحاجة في علاقتها بالعالم الحقيقي، لكن ليست زائفة بالضرورة.

ومن جهة أخرى، ليست العوالم الممكنة «غنية» كعوالم النص، كما استدل على ذلك بول ويرث (Paul Werth) (1999).



(انظر، أيضاً، نظرية عالم النص، انظر، كذلك، جون ديفرز (2002) (John Divers)، ولوبومير دوليزل (1998) (Lubomír Doležel)).

■ (ما بعد) الاستعمارية، ما بعد الاستعماري: أدب، نظرية (ما بعد الاستعماري) **(Post-Colonialism, Post-Colonial: Literature, Post-Colonial Theory)**

تخفي العنونة نظرية مابعد الاستعماري (Post-Colonial)، التي تشمل واحداً من الدروس الشائعة للدراسة في أقسام الإنجليزية الخاصة بالدراسات العليا، حقلاً أيديولوجياً محتملاً، بينما في نفس الوقت تشمل تنوعاً واسعاً للمقاربات وموضوعات الدراسة.

يعني مصطلح ما بعد الاستعماري (Post-Colonial) حرفياً «ما بعد الحكم المستعمري»، أي بعد إزالة الاستعمار، وقد تم استعماله لوصف الأدب الذي تم إنتاجه في الكومنويلث البريطاني، الموسوم تقليدياً بدراسات الكومنويلث، ويعرف أيضاً ب «الآداب الجديدة في الإنجليزية» (New Literature In English). أسهم الاهتمام الأكاديمي بمثل هذا الأدب كثيراً في تعقيد مفهوم المعيار الأدبي.

لقد تم تسييس المفهوم وتنظيره على نحو خاص بعد. نشر بيل أشكروفت وآخرون (.Bill Ashcroft et al). الكتاب المؤثر **الإمبراطورية ترد** (*The Empire Writes Back*)، الذي أكد التوترات الخاصة للأدب المنبثق تحت تأثير الإمبريالية، واختلاف الافتراضات الثقافية. وقد تأثر هذا بدوره **بالاستشراق** (*Orientalism*) لإدوارد سعيد (1978)، الذي أشاع فكرة المستعمر باعتباره «ابتكارا آخر صممته (Invented) القوى المستعمرة، كما في معنى الخطاب عند (Discourse) ميشال فوكو. بالنسبة لأشكروفت وآخرون، مع ذلك، ونقاد آخرون ليس فقط الكتابة من سنغافورة، والهند، وبنغلاديش وجزر الكاريبي يمكن أن تُشْمَل، ولكن الكتابات الأكثر ترسيخاً تاريخياً للولايات المتحدة الأميركية وكندا وإيرلندا، مثلاً، وإن ما بعد الاستعمارية (Post-Colonialism) يمكن أيضاً أن تشمل كتابة ما قبل الاستقلال، تحت قيود التبعية الإمبريالية. يمكن تصنيف كُتّاب ما يسمى «بالأدب الجديد في بريطانيا»، بعد هجرة ما بعد الحرب تحت هذا العنوان: مثلاً، سلمان رشدي (Salman Rushdie)، وتيموتي مو (Timothy Mo)، وجان ريس (Jean Rhys).



أصبح مصطلح مابعد الاستعماري (Post-Colonial)، إذاً، باعتباره مصطلحاً مؤقتاً أكثر منه مصطلح نظري، ومن ثم فهو مكان أيضاً لمواقف متعددة ووجهات نظر، بعضها مقترن بما بعد الحداثة (Postmodernism). روايات مثل فوي لـ ج. م. كوتزي، مثلاً، قد أثارت نقاش التمثيلات السردية وكتابات الاستعمار. وروايات سلمان رشدي، أثارت نقاش العلاقات بين الخيال والواقعية.

وقد دَمَجَ النقد النسوي (Feminist Criticism) النقاشات حول المرأة والتبعية مع قضايا ثقافات الأقلية والعرق. لقد فحصت الدراسات الأسلوبية ظواهر مثل التغيير الشفري (Code-Switching)، والاستعمال المبدع للعامية (Vernacular)، واللغات الهجينة (Pidgins)، والكريولات (Creoles)، وعتبة الشعور (Limina-lity)، والتناص (Intertextuality)، والبلاغة الشفوية (Orature) وسكاز (Skaz)، ووسم الأسلوب (Style-Marking) بالنسبة لهوية الجماعة المتضمنة.

■ ما بعد الحداثة، نظرية ما بعد الحداثة (Post-Modernism, Postmodern Theory)

(1) تم توليد ما بعد الحداثة (Post-Modernism) في الستينات لوصف الحركات في الهندسة والفن والأدب كتقدم انطلاقاً من الحداثة التي ازدهرت في أوروبا وأميركا في السنوات المبكرة للقرن العشرين حتى الثلاثينات. مثل الحداثة، تتحدى ما بعد الحداثة التقاليد الأدبية لكن بشكل جذري. في روايات الكتاب الأميركيين مثل جون بارث (John Barth)، وفلاديمير نابوكوف (Vla-dimir Nabokov) وتوماس بينشن (Thomas Pynchon)، والكتاب البريطانيين مثل أنجيلا كارتر (Angela Carter) وجون فاولز، هناك قطيعة مهمة للواقعية وللوحدة وللحلول الذكية. الكتابة وعي ذاتي عالٍ، الوعي بالذات، وبالقارئ الذي يقرؤها، والسخرية صورة بيانية (Trope) مهيمنة. الكتابات ما بعد الحداثية جذابة للأسلوبيين بقصد التحليل وذلك بسبب إعادة الإنتاج، وبالبريكولاج (Bricolage)، وباروديا الأساليب (Styles)، والأجناس (Genres) والنصوص (Texts). (انظر، أيضاً، تخيل فائق (Hyperfiction)، وتناص (Intertextuality)).

(2) وبشكل ملتبس إلى حد ما، تم استعمال ما بعد حداثة (Post-Modernism) ونظرية ما بعد الحداثة أيضاً على نحو شائع كمرادف لما بعد البنيوية (Post-Structura-



lism) في أدناه، لوصف حركة فكرية ارتدادية، مستوحاة من الفرنسية على نحو مشابه، المؤثرة في نظرية الأدب انطلاقاً من الستينات وبداية السبعينات. مادامت هذه الحركة تثمن عدداً من المبادئ التي تمثلها الكتابة ما بعد الحداثية، ومادام بالإمكان النظر إليهما على أنهما يمثلاَن تحولاً أيديولوجياً في الثقافة الغربية المتأخرة للقرن العشرين، فإن توسيع المعنى يجب فهمه: مثال فكرة أن «الحقيقة» يتم بناؤها بواسطة اللغة، وأنه لا توجد حقيقة «موضوعية».

التحول في المعنى يظهر أنه قد تم تسريعه من خلال نشر دراسة جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (1984) حول شرط ما بعد الحداثة (Postmo- dern Condition) **لأواخر القرن العشرين. ظاهرياً إن التقرير المفوض لحكومة الكيبك** لتوجيه سياسة الجامعة بخصوص المعرفة، استدل ليوتار على أنه في المجتمعات ما بعد الصناعية والمشبعة إعلاميا، تغير وضع وطبيعة المعرفة مع انهيار ما أسماه بالسرديات الرفيعة (Grand Narratives) التي كانت تحدد تقليدياً منهجيات وأرضيات اكتساب المعرفة. وقد أنكر إمكانية الحقيقة الموضوعية تماماً. وبدلاً من ذلك، تم امتصاص الحقيقة في الصورة، والإنتاج في الاستهلاك/ والاستهلاكية (انظر أيضاً الصورة الزائفة (Simulacrum)).

هل نحن الآن في عصر ما بعد الحداثة؟ لقد تم اقتراح حداثة مفرطة -Hyper) (modernity، التي تتميز باستهلاك مفرط، أو حداثة ثانية (Alter-modernism)، المحددة بالعولمة (Globalization)، وحداثة رقمية (Digi-Modernism) المعترفة بنوع جديد من النصية المُرَقْمَنة (Digitized). ففي هذا العالم الرائع، من المؤمل أن يشكل الوعي الإيكولوجي سلوكنا. (انظر، أيضاً، أندرو غيبسن (Andrew Gibson) (1999)، وسيمون مالباس (Simon Malpas) (2006)، وبران نيكول -Bran Ni) (chol (2009). للنقد، انظر تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996a)).

■ ما بعد النعت (Postmodification)

يصف ما بعد النعت (Postmodification) في النحو العصري كل تلك العناصر التي توجد في المركب الاسمي أو المجموعة الاسمية التي تكون تابعة للاسم كرأس للكلمة (Head of Word) ، التي ترد بعده. تتضمن البنيات التي تعمل على نحو نموذجي مابعد النعوت إضافة إلى المركبات الحرفية (Prepositional Phrases) (مثلاً: (A Man For All Seasons))، وجمل الصلة (Relative Clauses) (The



(A Wo- (Non-Finite) والجمل غير المتصرف ،Man Who Would Be King)
. man Killed With Kindness)

بالنسبة لنعت رأس الاسم بالعناصر التي ترد قبله، انظر نعت مسبق -Pre)
modification). ما بعد النعت والمسبق الثقيلين من المحتمل جداً أن يوجدا في أصناف لغوية مكتوبة ذات نمط تقني أو أدبي. الأسماء المركبة ذات مابعد النعت ثقيل تكون مميزة للغة القانون، مثلاً، أو أي صنف لغوي حيث التفصيل التفسيري يكون ضرورياً، مثلاً:

You Will Be Offered The Choic /Of An Alternative Holiday of At Least Comparable Standard/Or A Full Refund/Of Any Monies You Have Already Paid Less Only Our Reasonable Expenses If Cancellation Is Due To A *Force Majeure*/ ...

(انظر، كذلك، دوغلاس بيبر وآخرين (1999)، فصل 8 (Douglas Biber et
.(al.)

■ ما بعد البنوية (Post-Structuralism)

الاسم الذي أعطي لحركة فكرية ارتدادية من فرنسا والمؤثرة جداً في النظرية الأدبية منذ الستينات وبداية السبعينات خصوصاً في فرنسا والولايات المتحدة الأميركية. تعرف أيضاً بشكل شائع اليوم بما بعد الحداثة.

وكما يوحي بذلك المصطلح، تشرع ما بعد البنيوية (Post-Structuralism) من بين أشياء أخرى، في تحدي وهدم بعض المبادئ الأساسية للبنيوية، ليس أقلها أن هناك «بنيات» ثابتة وذات معان محددة. وبالنسبة لما بعد البنيويين العلاقات بين الدال (Signifier) والمدلول (Signified) هي علاقات غير ثابتة، والمعنى غير محدد وبالتالي من الصعب إدراكه. الوحدة النصية هي أيضاً وَهْمٌ: هدف النقد ما بعد البنيوي هو السخرية من تناقضات المنطق والمعنى الملازم في الأعمال ذاتها، «وتفكيكها».

تحدد ما بعد الحداثة أحياناً النظرية التفكيكية والكتابات الفلسفية لجاك ديريدا، لكن هذا الأخير ليس إلا جزءاً فقط من «أسلوب التفكير» هذا (تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996))، ولو أنه الأكثر شهرة. تشمل ما بعد البنيوية في فرنسا



أيضاً الكتابات المتأخرة لعلماء مثل جاك لاكان في التحليل النفسي وجوليا كريستيفا في النقد البنيوي، بالإضافة إلى الكتابات المتأخرة للناقد السيميولوجي رولان بارت.

بالموازاة مع تأملاتها الفلسفية، فإن ما بعد البنيوية قد خلقت لغتها الخاصة وتلاعبها اللفظي اللغوي: إنها مبدعة بقدر نقدها، لكنها طنانة بقدر كونها محفزة.

■ **تطبيقي: نقد تطبيقي، أسلوبية تطبيقية (Practical: Practical Criticism, Practical Stylistics)**

(1) يعرف النقد التطبيقي أيضاً بالتقليدي ويحظى (Pratical Criticism) بتقدير نقدي **(Critical Appreciation)** أو تعليق وتحليل **(Commentary and Analy-sis)**، وهو طريقة لفحص النصوص الأدبية التي تم الدفاع عنها، أولاً، في الدراسات الإنجليزية بجامعة كامبريدج في الثلاثينات، وهو لا يزال سمة لمنهج دراسي وسمة لكثير من الامتحانات في مؤسسات التعليم الإعدادي والثانوي (Tertiary) اليوم في المملكة المتحدة.

إنه يرتبط على نحو خاص بأسماء إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) (1929) وف. ر. ليفيس في الثلاثينات اللذين قاوما ما اعتبراه مقاربات غير دقيقة لتدريس وفهم الأدب، وشددا على الحاجة لتركيز الانتباه على النص الأدبي نفسه، بنيته وموضوعاته. (انظر، أيضاً، نقد جديد (New Criticism)). ما يجعل النقد التطبيقي مختلفاً عن رأي تفسير النص (Explication De Texte) التقليدي في الفرنسية حيث لا يلتفت كثيراً للسياقات الاجتماعية أو التاريخية. لقد كان من الشائع أن تحلل النصوص أو يتم انتقادها دون الإشارة إلى عناوينها ومؤلفيها، أو مجرد مقتطفات من النص موضوع الدراسة. ما يهم هو تأثير العمل في القارئ، وعلى استجاباته/ ها الحدسية.

ومع ذلك، هناك شيء واحد لعلماء كامبريدج في مجموعتهم التأويلية لقراءة النص وهو أمر مختلف عن قراءة الشخص العادي. فماذا لو لم نستجب جميعاً للنصوص بنفس الطريقة؟ ليست هناك منهجية مقبولة بالنسبة للنقد التطبيقي، حيث إن تحليل النص قد يكشف مشاكل كبيرة بالنسبة للطلبة إلا إذا منح الأساتذة توجيهات ومفاهيم نقدية. وفي كل الأحوال من الصعب تحليل نص ما دون الاعتماد على بعض القدرة الأدبية (Literay Competence) المستمدة من معرفة نصوص أدبية أخرى متشابهة بشكل واضح أو متباينة، وبعض المعرفة بوسطها الثقافي والتاريخي.



(2) مع ذلك، ففكرة فحص النصوص عن قرب أمر أساسي بالنسبة للأسلوبية التي تحاول عموماً إدماج النقد الأدبي واللسانيات. إنها بالفعل أكثر «تطبيقية» من النقد التطبيقي، مادامت تبني تأويلها (Interpretation) على تحليل السمات اللغوية الدالة، وتحاول تجنب الانطباعية والذاتية.

مصطلح أسلوبية تطبيقية (Pratical Stylistics) يمكن أن يستعمل لوصف عمل الأسلوبيين مثل هنري ويدووسون (مثلاً (Henry Widdowson) (2004)) الذي كان دائماً يعد أول من اهتم بالتحليل الأسلوبي للنصوص كأدوات تدريس مساعدة لدراسة الأدب واللغة من طرف متكلمي الإنجليزية الأصليين والأجانب. (انظر، أيضاً، أسلوبية بيداغوجية (Pedagogical Stylistics)).

■ المذهب العملي: أدبية، تاريخية... إلخ. (Pragmatics : Literary, Historical, etc.)

(1) ترسخ المذهب العملي في الاستعمال اليومي لتعني «عملي» وأيضاً «دوغماتي»، وهي مشتقة من (Pragma) «عمل» اليونانية. تعد العملياتية (Pragmatism) فلسفة واقعية جدا، مذهب «يقيم أي إقرار فقط بنتائجه العلمية» (**معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*)). إن مصطلح ونظام المذهب العملي (Pragmatics) (تعرف في الأصل بلسانيات عملية (Pragmalinguistics)) من الصعب تحديده ببساطة.

لكن انطلاقاً من السبعينات أصبحت الدراسات العملية لمختلف الأنواع متعددة على نحو متزايد، مع تطور السوسيولسانيات وتحليل الخطاب والأنحاء الوظيفية، وكرد فعل لكثير من الأوساط اللغوية ضد ما تم اعتباره كمقاربة ضيقة لمشاكل اللغة في العمل المؤثر لنعوم تشومسكي وأتباعه.

لقد تم استعمال المصطلح، أولا، من طرف باحثين اهتموا بأسئلة المعنى. الفيلسوفان اللغويان شارل موريس (Charles Morris) وش. س. بيرس، مثلاً، اللذان كتبا في أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات، واهتما بعلاقات الدلائل (Signs) «بالمؤلفين» و«بالمستعملين». يمكن تحديد المذهب العملي في أبسط معناه وأوسعه بأنه دراسة استعمال اللغة.



العلاقة الدقيقة بين الدلالة والعملي قد تمت مناقشتها كثيراً منذ ذلك الحين، لكن بالمعنى الأساسي، فإن المبدأ العملي يهتم بمعنى الأقوال أكثر من الجمل والضمنية (Propositions)، والمعاني التي تأتي من الوضع السياقي والبيشخصي المتضمن المتكلم والمستمع. يعترف بعض اللغويين، مع ذلك، بمستوى أو مكون لغوي إضافي بالإضافة إلى وظائف الأصوات (Phonology) والتركيب (Syntax) والدلالة (Se- mantic)، (وبالذات المبدأ العملي الذي يقرن، الأبنية باستعمالات اللغة في السياق. فقول مثل ?Can You Drive A Car ستكون له «معان» مختلفة إذا تفاوت السياق والمشاركين: إذا تلفظت بها فتاة إلى رجل شاب في حانة، مثلاً، أو من طرف سائق إلى مسافر إذا أصيب بوعكة فجأة.

كانت نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) والتضمينات الكلامية (Conversational Implicatures) والافتراض المسبق (Presupposition) مؤثرة كثيراً في المذهب العملي من هذه النقطة كما يبين ذلك عمل جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) وستيفن لفينسون (Stephen Levinson) (1983). وبالفعل، سمي عمل لفينسون أحياناً بالعملياتية الغرايسية الجديدة (Neo-Gricean Prag- matics). فالعمليون لا يسألون عن ما تعنيه س؟ ولكن ماذا تعني (أنت ب س)؟ فقد اهتموا بوظائف ومقاصد وأهداف وآثار الأقوال، وأخيراً بنوع القدرة اللغوية المطلوبة لاستعمال اللغة في أوضاع اجتماعية خاصة. (انظر، أيضاً، نيل بورتن - روبرتز ((Neil Burton-Roberts (ed.)) (2007).

تركز العملياتية المعرفية (Cognitive Pragmatics) على السيرورات المعرفية الضمنية لفهم فعل الكلام اللغوي (ليس الإنتاج). (انظر، أيضاً، ل. ب. هورن وج. وارد (ناشرين) ((L. P. Horn and G. Ward (eds.)) (2000)).

(2) تتداخل العملياتية حتماً، بسبب ذلك، مع حقول للبحث اللغوي، وموضوعاتها واهتماماتها معروفة مع الأسلوبيين (انظر مثلاً، إليزابيث بلاك (Eliza- beth Black) (2006) بالنسبة للأسلوبية العملية (Pragmatic Stylistics). تفحص الأسلوبية الأدبية (Literary Pragmatics)، التي برزت ابتداءً من الثمانينات وما بعدها (انظر على الخصوص عمل روجر سيل مثلًا (Roger Sell) (1991)، وأيضاً (2000) السمات اللغوية للنصوص التي تنشأ عن العلاقات البيشخصية الحقيقية بين المؤلف (Author) والنص والقارئ في السياقات التاريخية الحقيقية والسوسيوثقافية.



وكما هو الشأن مع الأسلوبية العملياتية، تم اعتبار سمات مثل الإشاريات (Deixis) والميولية (Modality) والتهذيب (Politeness)، وأيضاً الحكي (Tellability) (انظر كذلك ج. ل. ماي (J. L. Mey) (2000)).

(3) وأيضاً في صلة مع دراسة الأدب هناك العملياتية التاريخية (Histori- cal Pragmatics) التي تم تطويرها انطلاقاً من التسعينات (انظر أندرياس جوكر (ناشرون) (Andreas Jucker (ed.)) (1995))، التي تفحص عن قرب السياق التواصلي للنصوص في فترات تاريخية مختلفة، مثلاً، جمهورها الخاص وأهدافها، أو تقتفي كذلك تطور السمات العملية والوظائف عبر العصور. هناك استعمال متزايد للمتون (Corpora) لفحص تقاليد النوع (Genre) عبر مدى واسع للنصوص الأدبية وغير الأدبية مثل تسجيلات المحكمة، والأبحاث العلمية والمراسلات المتبادلة. للعملياتية التاريخية المزيد لتقديمه لنظرية التهذيب(Politeness Theory) . إنها مثلاً حالة ذلك الكلام البسيط، الذي يتم تقييمه على نحو إيجابي جداً في الفترة الحديثة الأولى أكثر من اليوم، وأن «الصدق» يتم تثمينه سراً أكثر منه علناً. مثل هذه التحولات في القيم هي، أيضاً، قضية في العملياتية عبر الثقافية (Cross-Cultural Pragmatics: انظر مثلاً، س. بلوم - كولكا وج. كاسبر (S. Blum–Kulka and G. Kasper) (1989).

مدرسة براغ (Prague School)

مدرسة براغ أو بالضبط حلقة براغ اللغوية (Prague Linguistic Circle)، مثل الشكلانية الروسية (Russian Formalism)، التي هي أحد أكثر الحركات اللغوية والأدبية أهمية لبداية القرن العشرين، وتأثيرها إلى اليوم مازال يلاحظ في النحو النسقي (Systemic Grammar) (انظر، أيضاً، ثيمة / فكرة محور (Theme) وخبر (Rheme)). وقد اشتهرت في الغرب تدريجياً فقط أفكار فيلم ماتيسيوس، وج. موكاروفسكي، و ن. س. تروبتزكوي وآخرين: جزئياً عبر رومان جاكوبسون (مثل تروبتزكوي الذي انتقل من موسكو والشكلانية إلى براغ وساعد على تأسيس الحلقة سنة 1926، ثم بعد ذلك هاجر إلى الولايات المتحدة الأميركية عند نشوب الحرب العالمية الثانية، وكذلك عبر ترجمات أعمالهم إلى الإنجليزية في بداية الستينات (انظر ب. ل. غارفين (ناشر) (P.l. Garvin) (1964)، وجوزيف فاشيك (ناشر) (Josef Vachek (ed.)) (1964).



من جراء التأثير الكبير بنيوية فرديناند دو سوسور فقد كانت للساني براغ مساهمات دالة في الأصواتيات (Phonetics) ووظائف الأصوات (Phonology) والدلالة (Semantics) عبر أفكارهم حول المكونات (Components) أو «السمات المميزة» (Distinctive Features). (انظر، أيضاً، موسومية (Markedness)). قاموا أيضاً بتطوير أفكار سوسور حول اللسان (Langue) والكلام (Parole) بالموازاة مع الوظيفيين (Functionalist) أساساً: أي ما يشكل نظام اللغة هي الوظائف التي تؤديها. ولذلك، فإن نموذج جاكوبسون للحدث الكلامي (Speech Event) ينبني على أفكارهم. تشكل الوظيفية أيضاً أساس دراستهم للغة الأدبية ومميزاتها الجمالية (Aesthetic)، مع إيلاء أهمية بالغة للوظيفة الشعرية (Poetic Function). بالاعتماد على أفكار الشكلانيين طورت مدرسة براغ المفاهيم المؤثرة في الأسلوبية الطليعية (Foregrounding) واللاتلقائية (De-Automatization): الوظيفة المميزة للغة الشعرية كتركيز الانتباه والتغريب (Estranging) في اللغة، والمعنى بوعي وإبداعية بأدوات الانحراف (Deviation) أو نماذج الموازاة (Parallelism) ضد خلفية (Background) اللغة غير الأدبية.

(انظر، أيضاً، منظور وظيفي للجملة (Functional Sentence Perspective).

■ الخبر محمول، محمول (Predicate, Predicator)

(1) يحيل الخبر محمول (Predicate) في النحو (Grammar) على مكون أساسي للجملة من غير الفاعل (Subject). يقال أحياناً إن الجملة «تامة» إذا ارتكزت على مبتدأ وخبر الذي يتحقق بفعل (Verb) (مركب) في الإنجليزية، مع أو دون مفعول يليهما وعناصر أخرى كالظروف (Adverbials). مثلاً جمل مثل :

She / Swallowed
She / Swallowed Hard.
She / Swallowed a Fly.

تتضمن كلها فواعل ومحمولات. والفعل كمكون أساسي للخبر يعرف أحياناً بجملة الخبر (Predicator) .

(2) دلالياً، إن التمييز بين المبتدأ والخبر يتناسب مع ثيمة أو فكرة (Theme) وخبر، أو «موضوع» (Topic) و «تعليق» (Comment)، لأن الخبر هو ما يقال حول



المبتدأ. وهما معا يشكلان قضية (Proposition). وعلى نحو ممتاز، وعلى أساس الأفعال، يمكن اعتبار الخبر على أنه يشير إلى عمل، وسيرورة أو حالة أوضاع (State of Affairs). للدلالة والمنطق أنواعها الخاصة من المحمولات، أو الإسنادات (Pre- dications) التي لا تتناسب كلها مع النحوي. إنها تقرن العناصر بحجج الحوارات (Arguments) التي تزود بمعلومة إضافية حول شيء في طور الاقتراح. ليس فقط الأفعال هي التي تكون محمولات في هذه الحالة، لكن أيضاً الصفات (Adjectives): Grey، مثلاً، فيتآلف مع الموضوع Elephant.

(3) يمكن أن يوجد الخبر وحجة الحوار معاً في نحو الحالة (Case Grammar) كما طوره شارل فيلمور (Charles Fillmore) (1968). تتكون الجملة باعتبارها إسناد بنية عميقة من مجموعة حجج حوارية مركبات اسمية في أدوار أو حالات مختلفة واختيار الخبر (حالة (State)، حدث (Event)، وسيرورة (Process)... إلخ). يوجد هناك نوع من التحليل الإسنادي أو الإخباري أيضاً في الدلالة التوليدية (Generative Semantics)، وكما ناقش روجر فولر (Roger Fowler) (1977) الإطار النظري للبنية العميقة فإنه يمكن أن يطبق في بعض الحالات على السرديات (Narratives) (انظر، أيضاً، نحو سردي (Narrative Grammar)). قد يمكن التفكير في الحبكة باعتبارها متوالية أخبار احداث وأدوار شخصيات.

(4) في مناقشة جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983) لنظرية فعل الكلام، يتم تفضيل المفهوم الدلالي للخبر الإنجازي (Illocutionary) على المفهوم التركيبي لفعل إنجازي (Illocutionary Verb). ولذلك، فإن الأخبار أو المحمولات المؤكدة تقدم أقوالاً منقولة، مثل Assertive Predicates، (She Announced That She Wanted To Get Married) ، أما الإخبار أو المحمولات الابتهالية فهي تقدم أسئلة منقولة (Rogative Predicates) (مثلاً، She Asked Whether There Were Any Offers).

السابقة، الإسباق (Prefix, Prefixation)

تعدالسابقة (Prefix) في المُعْجَمية (Lexicology)، نوعاً للاصقة (Affix) (انظر أيضاً لاحقة (Suffix)) أو مُكَون يمكن إضافته إلى أساس أو جذر كلمة لتكوين كلمات جديدة : هنا في بداية الكلمة. مثلاً أمثلة من الإسباق (Prefixation) تتضمن (بالنسبة للأسماء) Anti-Abortion و Pre-War، (وبالنسبة للأفعال) - de



bunkو dis – possess ، و(بالنسبة للصفات) Hyper–Modern، وNon-Stick.

تبدي السوابق درجات متفاوتة للإنتاجية في الإنجليزية الحديثة، التي وردت من لغة أخرى خصوصاً الفرنسية واللاتينية واليونانية ومن المخزون الفطري أيضاً. سوابق مثل -Be و-En لاشتقاق أفعال من أسماء لم تعد مستعملة كثيراً اليوم، ولكنها كانت شائعة في الأداء الشعري (Poetic Diction) لشعراء العهد الإليزابيثي مثل إدموند سبنسر وشكسبير. بالتأكيد، فـ (Bedew) و(Becloud) و(Engarland) و(Engirdle) لها ظلال المعاني الشكلية والشعرية.

تضم سوابق الموجة الحالية(-E) كما في E-Mail، وE-Learning، وE-Bay، و E-Book، و(-Eco) كما في Eco-Activist، وEco-Freak، وEco-Bling. لمناقشة السابقة (-Re) بلغة الإبداعية، انظر روب بوب (Rob Pope) (2005a).

■ ما بعد النعتية، من لفظة نعت (Premodification)

يستعمل ما بعد النعتية في النحو الحديث لوصف كل العناصر الموجودة في المركب الاسمي أو المجموعة الاسمية التي هي تابعة للاسم والتي ترد قبله مباشرة.

النمطان الاثنان الأساسيان للعناصر اللذان يعملان في هذا الموقع هي المحددات (Determiners) والصفات (Adjectives) (بهذه الرتبة)، مثلاً -The White Pea) cock). توجد الأسماء في العناوين الرئيسية للجرائد والإعلانات (مثلاً، Heathrow Bullion Robbery Trial Verdict). يمكن للمحددات نفسها أن تسبق كلمات من قبيل All وBoth ما قبل المحددات (Predeterminers)) كما في All The Right Notes، وأن تليها العدديات (Numerals) (مثلاً، Those Three Blind Mice). مما يجعل ما بعد النعتية ثقيلاً هو دمج صفات متعددة في هذا الموقع المنسوب، مثلاً، A London Transport Big Six-Wheeler, Scarlet-Painted, Diesel-Engined, 97 Horse-Power Omnibus، (أغنية لفلاندرز وسوان (Flanders and Swann)). (انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرين (1999)، فصل 8. (Douglas Biber et al.)).

■ حَرْفُ جَر: عبارة، مُرَكب حرف الجر (Preposition: Preposition Phrase)

حرف الجر (Preposition) هو وظيفة كلمة تستعمل لربط المركب الاسمي الذي يسبق هو مع جزء آخر من الجملة. كل تشكيل عبارة حرف الجر أو المركب



الحرفي (Prepositional Phrase). إنه يعبر عن معاني الفضاء، والزمن والموقع... إلخ. كما في Between The Houses، وAt Mind-Day، وOn The Beach. المركبات الحرفية هي، إذاً، مفيدة جداً للإشارة إلى التوجيه (Orientation)، أي أوضاع في المكان والزمان، كجزء من السرديات :

Fog <u>Up</u> The River, ... Fog <u>Down</u> The River, ...Fog <u>on</u> The Essex Marshes,
Fog <u>on</u> The Kentish Heights ... Fog <u>In</u> The Eyes and Throats of Ancient Greenwich Pensioners ...

(تشارلز ديكنز: منزل بليك).

يتم التعبير عن بعض أنواع المركبات الحرفية في الإنجليزية بواسطة حالات إعرابية (Cases) في لغات أخرى، مثلاً، الممنوح (Dative) (To وFor)، والحالة التباعدية (Ablative)، (From)، والأداتي (Instrumental) (With)، قارن أيضاً إعراب الجر (Genitive Case). في الأسماء الإنجليزية هي أسماء في غالب الأحيان (قارن: (The House of Her Uncle) و(Her Uncle's House). تعمل المركبات الحرفية بشكل عام كملحقات (Adjuncts) أو ظروف في بنيات الجملة (مثلاً : I'll See You/ In My Dreams)، وكثير من حروف الجر تتماثل شكلياً مع الظروف، مثلاً: on وDown وUp، وOff، وIn، وOver: قارن:

The Train Went <u>Off</u> on Time (Adverb) (ظرف)
The Train Went <u>Off</u> The Rails (Preposition) (حرف جر)
تعمل المركبات الحرفية بشكل عام ما بعد النعوت (Postmodifiers) في المركب الاسمي (The Hound <u>of The Baskervilles)</u>.

■ **(نحو وصفي، الوصفية) نحو معياري، معيارية (Prescriptive Grammar, Prescriptivism)**

(1) كانت الأنحاء التقليدية دائماً معيارية وصفية في مقاربتها: أي في وصفها للغة ليس كما هي مستعملة (وصفية)، لكن كيف ينبغي أن تستعمل، وأيضاً الحكم على عدم صلاحية بعض الاستعمالات (تحريمية) (Proscriptive).



المعيارية النحوية هي الاعتقاد بالصحة (السلامة) (Correctness)، بأن بعض الاستعمالات تكون «صحيحة» و«خاطئة» وفقا لأي مقدار تكون ذاتية على نحو عال أو معيار مثالي. لقد نشأت في آخر القرن السابع عشر والثامن عشر، عندما كانت أفكار «تثبيت» و«تحسين» اللغة سائدة على نحو خاص، وعندما أصبحت المعاجم الإنجليزية والأنحاء مشهورة. (مثلاً، نحو الإنجليزية (English Grammar) (1762) لروبرت لوث (Robert Lowth)). لقد كانت اللاتينية نموذجاً مؤثراً ومن ثم كانت تلجأ إلى «المنطق». (انظر، أيضاً، مجاز شاذ((Catachresis)).

كان للمعيارية تأثير بسيط بمعنى ما في الاستعمال العام (رغم أن «النفي المزدوج» (Double negatives) (مثلاً، He Shouldn't Never Have Done That) لم يعد سمة للإنجليزية المعيارية، رغم أنه في معنى آخر قد تمت المحافظة على تأثيرها. هناك عدد قليل من الاستعمالات التي ما تزال موضوع جدال اليوم، التي تتجه لكي يتم تجنبها في التعاملات الشكلية (Formal Registers) وفي الكتابة الشكلية: صيغ الجمل الفرعية (Dangling Participles)، مثلاً، وحروف الجر (Prepositions) في نهاية الجمل. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الكتيبات الدلائل الرسمية لاستعمال الإنجليزية مازالت تكتب وتعاد طباعتها (مثلاً، **معجم استعمال الإنجليزية الحديثة** (*Dictionary of Modern English Usage*) لـ هـ. و. فولر الذي ظهر أول مرة أكثر من ثمانين سنة خلت: انظر إصدار ديفيد كريستال (David Crystal) (2009)، لأن الجمهور العام يشعر بالحاجة إلى توجيه في الاستعمال، دون مساءلة الأسس التي أقيمت عليها «القواعد» بالضرورة.

تعد التهجية وعلامات الترقيم، مع ذلك، مجالات للاستعمال حيث السلامة لا تزال مهمة في التعاملات العامة والرسمية: ومن تم الشهرة الكبيرة للدلائل المعاصرة، مثل (Eats, Shoots and Leaves) للين تروس (Lynne Truss) (2003) بالنسبة للأخيرة.

إن الحاجة إلى الدليل النحوي المعترف به على نحو متزايد من لدن النحاة المحدثين الذين يدركون جدا حاجات الطلاب ومتعلمي الإنجليزية الأجانب، مثلاً. لقد تم تعويض المعيارية القديمة بصورة متجانسة مبنية على المناسبة -Appro)



priateness) والمقبولية (Acceptability): توصيات مبنية على ملاحظة أن بعض الأبنية من المحتمل جدا أن توجد، ومن تم تكون أكثر ملاءمة، في بعض السياقات أو التعاملات أكثر من أخرى: مثلاً (Let's) كضمير أول مفرد أمري في الإنجليزية القديمة جدا (مثلاً: Let's Have A Look)، وHereupon وThereafter كروابط (Connectives) في الإنجليزية الرسمية جداً.

وبشكل عام، انتبه اللسانيون أكثر للإساءة (Abusage)، والطرق التي يمكن أن تعالج بها اللغة، من خلال التلطيف (Euphemism)، واللهجة الخاصة (Jar- gon)، والالتباس (Ambiguity) والجنسانية (Sexism) لأهداف مضللة وتحقيرية. **(انظر، أيضاً، لسانيات نقدية، ونقد أخلاقي، ونقد نسوي).**

(2) تتطلب الحاجة العامة لدليل في الاستعمال على مسائل عامة مرتبطة بالبنية النصية وتنظيم المادة اللغوية، واختيار مستوى الشكلية والأداء المناسب: قضايا الأسلوب. تقليدياً لقد قدمت البلاغة مثل هذا الدليل مع أبحاث في كل أنواع التأليف والصور المناسبة ومستويات الأسلوب. (انظر، أيضاً، لياقة (Deco- rum). في الولايات المتحدة حيث مهارات التأليف تعد سمة لدروس التعليم العالي والجامعي، هناك متكافئات حديثة للأبحاث التقليدية. لكن في بريطانيا ليست هناك مثل هذه الإصدارات على نفس الدرجة.

(3) لقد كان تقليد ف. ر. ليفيس الخاص بالنقد الأدبي معيارياً في تمجيده لبعض أعمال ومؤلفين «التقليد الكبير» على حساب آخرين. لكن كل النقاد يمكن أن يقال عنهم إنهم معياريون بالمعنى الذي يرغبون فيه إقناع القراء على قراءة النصوص بالطريقة التي يقرؤون هم بها. تم التشديد على التأثير المعياري للنقاد والمجموعات التأويلية (Interpretive Communities) في عمل ستانلي فيش (Stanley Fish) (1980)، وأن «سلطة» النقاد تشهد عليها استجابات الطلبة.

الزمن الحاضر (Present Tense)

يعد الزمن (Tense) في الفعل الأداة النحوية الأكثر دلالة للإشارة إلى الزمن (Time)، ولذلك، فإن الزمن الحاضر (Present Tense) يستعمل للإحالة على الوقت الحاضر: موسوماً صرفياً في الإنجليزية الحديثة فقط في الضمير المفرد الثالث للأفعال المعجمية (Lexical Verbs) (-s).



كما أن العلاقة بين الصيغتين/ الزمن (Tense) و(Time) معقدة. فمن جهة، لا يتم تقسيم المتصل الزمني نفسه بسهولة إلى ماض (Past) وحاضر (Present) ومستقبل (Futur)، ولا حتى من السهل تحديد الزمن الحاضر (الوقت الحاضر؟ السنة الحالية؟ القرن؟) ولذلك، فإن I Feel Hungry أو English Is The Most Widely Known-Language In The World لها ظلال مختلفة لمرجع الحاضر. ومن جهة أخرى، ليس هناك ما يكفي من الأزمنة في أفعال الإنجليزية للإشارة إلى التقسيمات الزمنية الأساسية: هناك فقط زمنان اثنان، الحاضر والماضي، لكن لا يوجد مستقبل. ونتيجة لذلك، فإن الزمن الحاضر هو أحد الأدوات المستعملة للتعبير عن الزمن المستقبل (مثلاً، The Plane <u>Leaves</u> For St Lucia Tomor-row). وبالإضافة إلى ذلك، هناك تعقيد إضافي يكمن في كون بعض أنواع الأفعال (الدينامية)، إنه المظهر التقدمي أو الاستمراري الذي يشير (Progressive Aspect) بشكل شائع إلى أحداث تقع في اللحظة الحاضرة، أكثر من الزمن الحاضر، (مثلاً: I'm Mending The Car (Just At The Moment/Right Now)... إلخ).

كان الحاضر البسيط في الإنجليزية القديمة هو المعيار وقد ظل حياً في نحو الشعر في القرن العشرين:

The Showers <u>Beat</u>
On Broken Blinds and Chimney Pots,
And at The Corner of The Street
A Lonely Cab-Horse Streams and Stamps.
(ت. س. إليوت: **مقدمات** (*Preludes 1*)).

ومع ذلك، فقد تم استعمال الزمن الحاضر على نحو شائع بالتأكيد في التعليقات الرياضية بالنسبة للأعمال الموصوفة تلقائياً (Simultaneously) مع زمن التكلم: ما يسمى «بالحاضر الفوري» (Instantaneous Present)، كما في (Golden Won-der Falls At The First Fence). يستعمل الزمن الحاضر أيضاً بإحالة مشابهة في الطقوس والحفلات مع الأفعال الإنجازية (Performative Verbs) مثلاً: (<u>I Name</u> This Ship Marie Celeste).

هناك استعمالات زمنية موسومة أخرى للزمن الحاضر في التعاملات المختلفة. في العناوين الرئيسية للجريدة يتم استعمال الزمن الحاضر بالنسبة لمظهر تام (Perfect



(Aspect) (أطول) بالنسبة للأحداث التي حدثت للتو ومع وجود صلة بالحاضر، مثلاً: Us and Russian Presidents Agree Arms Pact. يتم استعمال الحاضر التاريخي (Historical Present) في السرديات للزمن الماضي الأكثر اعتيادياً بالنسبة للحيوية والفورية، مثلاً:

Suddenly The Door <u>Opens</u>, and A Large Shape <u>Looms</u> Out of The Darkness.

هذا يجعل الزمن الحاضر تصنيفاً عاماً جداً. يتوافر، أيضاً، على بعض الاستعمالات التي ليست زمنية في مرجعها على نحو صارم، وهكذا فبعض اللغويين يفضلون عنونته بالزمن غير الماضي (Non-Past Tense). يتم استعماله على نحو شائع في الأقوال الجنسية (Generic) بالنسبة للحقائق الكونية (مثلاً، A Rolling Stone <u>Gathers</u> No Moss)، وعندما ترد هذه الأقوال في الروايات ذات سرد الشخص الثالث، فإنها تكون علامة مميزة على السارد العارف (Omniscient Narrator):

With A Single Drop of Ink For A Mirror The Egyptian Sorcerer <u>Undertakes</u> To Reveal To Any Chance Come Far-Reaching Visions of The Past.

(الجملة الاستهلالية لـ آدم بيد لجورج إليوت). يستعمل الزمن الحاضر في النقد الأدبي والمقالات الصحفية... إلخ. كذلك يستعمل في الآراء حول الكتاب والأعمال التي لها صلة خارج البيبلوغرافيا، مثلاً: In His Poetry Hopkins Expresses His Love of God and of Nature.

■ الافتراض (Presupposition)

تم استعماله في الدلالة والمذهب العملي وهو مقترض من المنطق للإحالة على الشروط المسبقة الضرورية أو الافتراضات التي تبنى على قول أو كتابة كلام ما، تختلف عن ما قد يتم الإقرار به في الواقع. ولذلك، فإن (I'm Surprised She's Leaving) تفترض أن شخصاً ما يغادر، لكن يقر فعلاً بمفاجأة المتكلم. الافتراض (Presupposition) سيكون الشيء نفسه حتى لو لم يتفاجأ المتكلم.

الافتراض عنصر هام في توزيع المعلومة المعطاة والجديدة في الخطاب. سيكون التواصل مستحيلاً إذا كان كل شيء يجب تحديده أو تفسيره عند كل مرة نتحدث فيها،



لكن درجة الوضوح الضروري تتفاوت من وضع (Situation) لآخر، وتتوقف على المعرفة التي يفترضها كل من المتكلمين والسامعين عن بعضهم بعضاً.

في بعض التعاملات يكون افتراض معرفة مزعومة يمكن أن يعالَجَ (Manipulated) سواء بالنسبة للاقتصاد، أو بالنسبة للتلميح للمعلومة أو لقيمة النظام أو نظرة العالم (World View)... إلخ. ولذلك، فإن إعلانات من نوع Why Does Slow Reading Let You Down? أو Why Is Your Memory So Poor، تستعمل استفهاماً تصورياً (Wh-Question) بنية شائعة للكشف عن الافتراضات كأداة بارعة واقتصادية لكشف أساس حملة مبيعاتها: أي أن القراءة البطيئة أو الذاكرة الضعيفة هي سلبيات اجتماعية. **ما هو مفترض أيضاً بالطبع، على نحو احتمالي، هو** أن قرآء الإعلانات هم أنفسهم قرآء بطيئون أو لديهم ذاكرة ضعيفة.

تم استغلال الافتراض على نحو شائع، أيضاً، في الخطاب التخييلي باعتباره وسائل لإقامة «واقعية» العالم الخيالي. في العالم الهزلي للأحجيات، مثلاً، علينا أن نقبل أن الفيلة يمكن أن ترسم أظافرها أو الأشجار... إلخ. وذلك لاستحسان الدعابة:

Q: How Do Elephants Get Down From Trees?
A: They Sit on A Leaf and Wait Till Autumn.

يتم استغلال الافتراض، فيتقنية في قلب الأشياء ((In) Medias Res) لافتتاح القصائد والروايات... إلخ. وَهْمُ العالم الموجود سلفاً، مثلاً: Hale Knew, Before He Had Been In Brighton Three Hours, That They Meant To Murder Him. (الجملة الأولى لصخرة برايتن لغراهام غرين). هنا وجود رجل يدعى (Hale) الذي يزور (Brighton) هو وجود مُسَلم به.

(بالنسبة لأنواع أخرى للمعنى الضمني: انظر، أيضاً، تضمين كلامي (Conversational Implicature)، واستنتاج (استدلال) (Inference)).

استمراري، تقدمي تَدَرجي (Progressive)

أحد نمطي المظهر (Aspect) في الإنجليزية (انظر أيضاً تام (مكتمل) Perfect(Ive))، ويعد تصنيفاً نحويالللأفعال التي تحيل على منظور خاص للقيود الزمنية للأنشطة أو الأحداث. يهتم التدرجي (Progressive) بمدى الأنشطة



(ولذلك يعرف أيضاً بالاستمراري (Durative)). يتم التعبير عنه بجزء من الفعل (Be) زائد صورة (Ing-) أو اسم الفاعل (Participle)، ويمكنه أن يستعمل مع الزمن الحاضر أو الماضي: مثلاً: She Is/ Was Reading Proust . مادامت تتضمن الأحداث، فإن الأفعال الساكنة (Stative Verbs) لا ترد عادة في المظهر الاستمراري (Progressive Aspect) (I am Believing In Father Christmas).

إن استعمال التدرجي يقتضي عادة كون العمل لم ينته بعد، مثلاً: I'm Eating A Pie. وقد أصبح مع ذلك شائعاً في الإنجليزية الحديثة استعمال التدرجي عوض الزمن الحاضر البسيط للفعل المعجمي للإحالة على وقوع حدث في زمن التكلم أو الكتابة: مثلاً The Kettle's Boiling في مقابل The Kettle Boils. يمكنه في سياقات مناسبة أو مع بعض الظروف (Adverbials) أن يشير أيضاً إلى أعمال اعتيادية أو تكرارية (Iterative):

At The Moment, She is having Weekly Sessions (اعتيادي)
She's Always Getting Into Trouble (تكراري)

وعندما يتم استعماله في العطف (Conjunction) مع أزمنة بسيطة، فإن التدرجي يقدم نوعاً من الخلفية الزمنية (Back Grounding) للأحداث، نقطة للتوجيه أو إطاراً للمرجع، وهكذا نجد في السرديات أو الدعابات: I Was Walking Home From The Station One Night When Suddenly A Carscreeched To.halt .Alongside

■ تَوَقع (Prolepsis)

من المعنى اليوناني (Anticipation) (توقع، استباق)، وهو مصطلح تم استعماله في البلاغة والنحو التقليديين بمعان مختلفة:

(1) سَرْدٌ حدث ما في نقطة أبكر من موضعها الكرونولوجي: وهو معنى أعاد جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) إحياءه عند مناقشته للخطاب السردي. التوقع (Prolepsis) بالنسبة إليه هو نمط فرعي لاختلاف تاريخي أو زماني (Anachrony)، ويقابل استرجاع فني (Analepsis) أو الفلاش باك (Flashback)، سَرْدُ الحدث في مرحلة لاحقة. إنه يرد على نحو شائع في الأدب القديم أو الشفوي، حيث



لا يبدو أن للتعليق أهمية كبرى في رواية الحكاية كما في الأدب الحديث. في الرواية يكون التوقع (Prolepsis) علامة موسومة للسارد العارف (Omniscient Narra-tor)، مثلاً:

In Observing This Small Winter Scene, We Are on Safe Ground. The Tall Young Man Would To The End of His Days Wear Double-Breasted Suits, Would, Being Something of An Engineer, Always Be Gratified By Large Dazzling Vehicles, Would, Though A German and At This Point In History A German of Some Influence, Always Be The Sort of Man With Whom A Polish Chauffeur Could Safely Crack A Large, Comradely Joke.

(توماس كينيلّي: **لائحة شيندلر**).

يرد التوقع باستمرار، مع ذلك، في السرد للشخص الثالث كنتيجة «طبيعية» لشخصية تلتفت إلى حياتها من منظور لاحق.

وعلى العموم، يمكن المناقشة، وفقاً لبيتر بروكس (Peter Brooks) (1984) أنه في قراءتنا هناك نقل مزدوج للتوقع والاسترجاع الفني (Analepsis): التوقع المتواصل للزمن عند الالتفات إلى الخلف، كل شيء في مكانه. (انظر أيضاً تيريزا بريدجمان (Teresa Bridgeman) (2005)).

(2) يستعمل التوقع في البلاغة، أيضاً، لوصف نوع من المفارقة الزمانية أو التاريخية (Anachronism) في الأعمال الأدبية والسينما، حيث يتم التلميح للأمكنة أو الناس، لكن التي لا توجد بعد في الواقع.

(3) إنه، أيضاً، أسلوب للإحالة بشكل وجيز على شيء في حالة توقع للإعداد لمرحلة لاحقة: ملاحظات من قبيل ... As We Shall See، التي لاحظها جينيت أيضاً. من الشائع افتتاح الخطاب أو حتى السرديات بهذه الكيفية كشكل للمقدمة: قارن الاستهلالات الملحمية **للإلياذة والأوديسة** (*The Odyssey*) **والفردوس المفقود** لجون مِلتون:

Of Man's First Disobedience, and The Fruit
Of That Forbidden Tree, Whose Mortal taste



Brought Death Into The World, and All Our Woe, …
Sing Heavenly Muse …
لمثل هذا التنبؤ (Foreshadowing) في كثير من الأحيان ظلال معنى نذير شر.

(4) عنصر نذير الشر يمكن، أيضاً، أن يكون حاضراً في التوقع (Prolepsis) كصورة تعبيرية حيث يتم استعمال الصفات بتوقع لوصف شيء لم يقع بعد: نوع من النعت غير المباشر (Transferred Epithet)، مثلاً:

…. When Jove
Will O'er Some High – Vic'd City Hang His Poison
In The Sick Air'.

(شكسبير: **تيمون الأثيني** (*Timon of Athens*), Iv. iii)

و(Mortal) في الاقتباس لِلمتون أعلاه.

(5) اعتاد الخطباء توقع الاعتراضات أو الحجج المضادة لخصومهم، ومن ثم يتحرزون منهم عبر توقع (ما بعد أقوالهم ميتاً (Proleptic Metastatements) مثل: (I Know It Will Be Said That…)، فاستراتيجيات التوقعية مثل هذه ترد، أيضاً، في الخطاب العادي.

(6) التوقع في النحو التقليدي مصطلح يستعمل لوصف أي بنية تتوقع أخرى لاحقة في الجملة أو في جميلة تالية: دائماً الأسماء أو المركبات الاسمية تتوقع الضمائر. وكنتيجة لذلك بنية الجملة هي حقا منحلة أو غير شكلية، لكن المركب الاسمي يتلقى تفخيماً خاصاً كمحور موسوم، That Old Tramp, I Saw Him Again Yesterday.

يعرف هذا في النحو الحديث أحيانا بالعلامة أو الصفة المتوقعة (Anticipated Identification) (كويرك وآخرون (Quirk et al.) (1985))، الرأس (er) Head، أو أزاحة إلى اليسار (Left Dislocation). إنه (يتعارض مع تحديد مؤجل (Postponed Identification)، أو إزاحة إلى اليمين (Right Dislocation)، حيث الضمائر تسبق الاسم، الذي يظهر في الأخير، كنوع من التوسيع، في غالب الأحيان في جملة توكيدية (Tag Phrase)، مثل She's Completely Mad, Your Sister (is)



■ ضمير (Pronoun)

هو في النحو (Grammar) كلمة وظيفية (Function Word) لمجموعة مغلقة (Closed Set) يستعمل عادة بديلاً لاسم أو مجموعة اسمية، ويقف لوحده ككلمة رأس (Head Word).

الصنف الأساسي للضمائر هو الضمائر الشخصية (Personal). بعضها يحيل على الاسمي (Nominal) في النص المصاحب (Co-Text)، ولها وظيفة مترابطة (Co-hesive) مهمة مع الإحالة التكرارية (Anaphoric Reference) وإحالة تكرارية ذاتية (Cataphoric Reference)، أي ضمائر الشخص الثالث (Third Person): She، وIt، وHe، وThey. فـ She وHe يتوفران على إحالة حية (Animate) على نحو واسع. والضمائر الأخرى تُعَين مشاركات في السياق الوضعي، المخاطِب والمخاطَب، أي ضمائر الشخص الأول والثاني: I وWe وYou. (انظر، أيضاً، إحالة تكرارية داخلية (Endophoric) وإحالة تكرارية خارجية (Exophoric).

تتوافر هذه الضمائر على ثلاث صور إعرابية، الفاعلية (الرفع) (Subjec-tive)، والمفعولية (النصب) (Objective)، وإعراب الجر (Genitive). (مثلاً: I، و Me، وMine، وShe، وHer وHers). وهناك في بعض الاستعمالات هذه الضمائر لا تُسْتَسَاغُ في النحو المعياري (Prescriptive Grammar)، ولكن ترد بشكل عام في الخطاب اللارسمي وفي الكتابة: It Is Me ; I'm Taller Than Him. يميز ضمير الصلة (Relative Pronoun Who) أيضاً حالات إعرابية: وترتبط Whom وWhose، وWhom على نحو خاص بالسياقات الشكلية (Formal).

هناك أنواع أخرى مهمة من الضمائر هي العاكسات (Reflexives) (مثلاً، My-self وYourself) وغير المتصرفات (Indefinites) (Someone، وAnybody)).

(انظر، أيضاً، كاتي وايلز (Katie Wales) (1996)).

■ الافتراض، المعنى الافتراضي (Proposition, Propositional Meaning)

تم اقتراض الافتراض (Proposition) من الفلسفة إلى الدلالة، والمعنى الافتراضي (Propositional Meaning) للكلام أو الجملة هو معناها التصوري أو القاعدي أو النواة.



الافتراض وحدة مجردة للمعنى تتكون من اسم (Name) أو حوار، نقاش (Argument) (ما نتحدث عنه يتناسب عموماً مع الفاعل النحوي). ومحمول خبر (Predicate) (عمل أو حالة منسوبة «للاسم» الذي قد يتناسب أولاً يتناسب مع المحمول النحوي).

وهكذا يشبه افتراض المعنى فعل الكلام (Speech Act) للقول أو الإقرار، ويتناسب دائماً نحوياً مع الجملة الخبرية (Declarative Sentence) المكونة من مبتدأ وخبر. ومع ذلك، مستويات النحو والمعنى يجب أن تميز بكثير من الحذر: الجمل المعلومة والمجهولة، مثلاً، مع فواعل ومحمولات مختلفة، يمكن اعتبار أنهما يعبران عن نفس المعنى الافتراضي قارن:

Children Sweeten Labours (Bacon).

Labours Are Sweetened By Children.

(انظر أيضاً ثنائية (Dualism)). وعلى نحو معكوس، يمكن لجملة واحدة أن تعبر عن معنيين افتراضيين أو أكثر، إذا كانت ملتبسة، مثلاً: General Flies Back To Front. فحسب ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) يمكن (للمعاني الافتراضية أن تُؤَكد أو تُرْفض، مثلاً: He Loves Me, He Loves Me Not. وعلاوة على ذلك، قد لا يتم إقرارها على نحو مباشر، ولكنها، أيضاً، متضمنة (Presupposed). ولذلك فـ In Time The Savage Bull Sustains The Yoke (توماس كيد (Thomas Kyd)، التراجيديا الإسبانية (The Spanish Tragedy) تفترض معنى أن الثيران (Bulls) متوحشة.

إن قدرتنا على فهم وتجريد المعاني تبرز من خلال قدرتنا الأدبية على فصل الحبكات عن السرديات (Narratives)، وتقديم خلاصات الحبكة. وبالفعل، ما يتم اعتباره في أحيان كثيرة كمضمون للعمل الأدبي يمكن تحديده كشبكة من المعاني المفترضة. تعمل الأنحاء السردية على نحو مميز على أساس حبكات الحكايات التي تم تقليصها إلى معان بسيطة، (مثلاً : Hero Rescues Maiden From Evil Creature).



التطريزية علم العروض، سمة عروضية، (تطريزية)، التطريزية الدلالية علم العروض الدلالي (Prosody, Prosodic Feature, Semantic Prosody)

(1) من «Accent» (نبر) اللاتينية (من اليونانية أساساً)، تم تحديد علم العروض انطلاقاً من القرن الخامس عشر باعتباره دراسة لقواعد نظم الشعر، المعروفة اليوم بالعروضيات (Metrics).

مركز الاهتمام كان دائماً هو وحدات الإيقاع المتكررة داخل البيت الشعري، مقطعة أو محللة إلى تفعيلات (Feet) إذا كان النموذج هو علم العروض التقليدي، أو إلى أوزان (Measures). لم يكن علم المصطلحات التقليدي المبني على الشعر مرضياً حيث كل المقاطع يتم احتسابها، ودرجات طولها، بالنسبة للبيت الأصلي الذي يتوقف على المقاطع المنبورة، رغم أنه مازال يحيا في مصطلحات مثل الخماسي التفاعيل اليمبي (Iambic Pentameter).

هناك نظريات عروضية متنوعة مقترحة في القرن العشرين بعضها يستعمل أفكار لغوية كأساس لها. ولذلك، فالعروضيات التوليدية (Generative Metrics) قد أثبت تأثيرها في الستينات تبعا للنحو التوليدي (Generative Grammar). (مثلاً، موريس هال وس. ج. كيزر (Morris Halle and S.j. Keyser) (1966))، وكذلك المقاربات البنيوية (مثلاً، سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1964))، (انظر، أيضاً، ديريك أتريدج (Derek Attridge) (1995)).

(2) من خلال دراسته نظم الشعر، انطلقت كثير من الأعمال المبكرة حول مظاهر الأصواتيات (Phonetics)، حيث تأسست نماذج نظم الشعر تقوم على الصوت والإيقاع في الكلام. إحدى معاني علم العروض في القرن السادس عشر هي «التلفظ السليم»، وعلم العروض كان يشكل جزءاً من النحو حتى حدود القرن الثامن عشر. لم يكن العروض في نحو (Grammar) ليندلي موراي (Lindley Murray) (1975) يتضمن فقط نظم الشعر، لكن أيضاً النبر (Accent)، والتفخيم (Emphasis)، والنغم في الخطاب، كل السمات التي يعتبرها اللغويون اليوم سمات تطريزية عروضية (Prosodic Features).



(3) بالنسبة للسانيين والأصواتيين المحدثين يعد علم العروض مستوى أو(محور للسمات الصوتية الذي هو أعلى مستوى من المكون الفعلي للغة، وإن السمات التطريزية أو الملامح التطريزية (Supra-Segmentals) تعمل بشكل مميز على امتداد الكلام أكثر من الفونيمات (Phonemes): مثال النبر أو التفخيم يقع على الوحدات المعجمية في الإنجليزية والتنغيم (Intonation) أو تنوع درجة الصوت (Pitch) (على الأقوال). كما كان يدرس دائماً الوقف والإيقاع (Rhythm)، وسرعة النطق (Tempo) (تغيرات في سرعة النطق) ودرجة ارتفاع علو الصوت (Loud-ness)، رغم أنه في بعض المصادر هناك غموض يتداخل معالسمات شبه اللغوية (Paralanguage).

رغم أن التنغيم والنبر مميزان لكل الأقوال المنطوقة الإنجليزية، فإن بعض السمات التطريزية المعينة ستكون أكثر وسما في بعض التعاملات من أخرى. تتراوح أنواع مختلفة من التعليقات الرياضية، مثلاً، في نسبها المتعلقة بأداء ودرجات ارتفاع قوة الصوت. لقد تزايد الاهتمام بالوظائف النصية والاجتماعية للسمات التطريزية في مختلف أنماط الخطاب الشفوي، بسبب تأثير وسائل تحليل الخطاب. ومع ذلك، كثير من المتون الراهنة لا تشير إلى مثل هذه السمات. ولذلك، فإن لسانيات العينات المتون (Corpus Linguistics) والأسلوبية وحتى السوسيولسانيات وعلم اللهجات إلى حد ما قد اتجهت لتجاهلها. علم العروض عموماً هو أقل اعتباراً بشكل كبير في أداء الشعر والمسرح.

يشار للسمات التطريزية في تمثيل الكلام في الوسيط المكتوب، بصعوبة وبطريقة غير كافية، مادامت الألفباء تمثل الفونيمات فقط. يمكن أن تشير المائلات (Italics) إلى التفخيم، وكذلك تفعل الحروف التاجية (الاستهلالية) (Capitals). الترقيم هو فقط موجه تقريبي لدرجات التوقف (فاصلة، والنقطتان المتراكبتان، والنقطة) وربما تنغيم صاعد (علامة الاستفهام) أو انخفاض عال (علامة التعجب).

(4) التطريزية الدلالية (Semantic Prosody) مصطلح تم تطويره أول مرة بواسطة لغوي المتن جون سنكلير في الثمانينات، بالاعتماد على استعمال ج. ر. فيرث في الثلاثينات للإحالة على التلون الصواتي القادر على تجاوز الحدود المقطعية. في المعنى (الاستعاري) لسنكلير إذاً، فهو يحيل على التلون الدلالي، أو ظلال المعنى في سياقات



الرصف أو الجملة برمتها. في عمل سنكلير وأيضاً عمل بيل لو (Bill Louw) على الخصوص (مثلاً 1993)، اللذان يستعملان معاً المتون، يبرزان دلالة علم العروض الدلالي، إيجابياً وسلبياً معاً. ولذلك فالفعل (Set In) مثلاً يتجه ليرد مع موضوعات غير مرغوب فيها أو جذابة. (تعفن، يأس، وعدوى)، والفعل (Cause) على نحو مشابه يرد مع موضوعات ذات. مشاعر سلبية (حوادث، وضرر، واضطراب). في اللغة الأدبية، قد يؤثر علم العروض الدلالي بشكل واضح في «نغم» القصيدة أو المقطع. (انظر، أيضاً، سفنيجا أدولفز ورولاند كارتر (Svenja Adolphs and Ronald Carter) (2002) حول فيرجينيا وولف، كذلك جون سنكلير (John Sinclair) (1991)، وميخائيل ستَبس (Michael Stubbs) (2001)).

■ تجسيد، تشخيص (Prosopopoeia)

(1) من «إضفاء سمة آدمية» اليونانية، ويعرف كوجه بلاغي يتم بموجبه تمثيل موضوع غير حي (Inanimate) باعتباره قادراً على الكلام. إنه أداة شائعة في الرسوم المتحركة، والألغاز (مثلاً، .... My First Is In Butter But Not In Bread What Am I?)، وفي قصائد مثل **الغدير** (*The Brook*) لتينيسون (I Come From Haunts of Coot and Hern)، وقصيدة بيرسي شيلي **الغمامة** (*The Cloud*) (I am The Daughter of Earth and Water) (أنا ابنة الأرض والماء). إننا أيضاً متعودون على تكلم الحيوانات في الخرافات وأدب الأطفال.

التجسيد (Prosopopoeia) إذن توسيع أو تنوع للتشخيص (Personification)، حيث موضوع غير حي تسند له خصائص بشرية، أو موضوع وإنسان يتمازجان. إنه يستعمل على نحو متزايد في الخطابات غير الأدبية خصوصاً في الإشهار كوسيلة تشخيص ملفتة للانتباه: Rent Me تعلن لافتة سمسار الأراضي، وEat Me، علبة أصابع السمك (قارن **أليس في بلاد العجائب** للويس كارول). Buy Me Now, Or Lose Me For Ever، يحث مشجب الملابس في ماركس وسبنسر (Marks and Spencer). وحتى الحافلات تقوم بدورة خاطفة معلنة (I'm Not In Service) لمستفي الخدمة). (انظر، أيضاً، كاتي وايلز (Katie Wales) (1996، 2002)).

(2) تقليدياً، مع ذلك، تطبق استعمالات أخرى للوجه على الكائنات البشرية، مثلاً: رجل ميت أو غائب قد يتم تمثيله باعتباره حاضراً ومتحدثاً (مثلاً، شبح أب



هاملت)، متكلم وهمي قد يتم خلقه (كما في المونولوج المسرحي، يعرف أيضاً بتقمص الشخصية (Ethopoeia)، أو أقوال وهمية تنسب لشخصيات «حقيقية» (مثلاً، شخصية نابليون في كتاب (*War and Peace*) لتولستوي). في اليونانية القديمة قد يطبق، أيضاً، على الخطاب الكامل المكتوب من طرف شخص آخر بالنسبة لمتكلم غير متمرن: غير مختلف عن السير الذاتية في وقتنا الحاضر لمشاهير الإعلام.

وبمعنى فضفاض من الممكن القول إن كل النصوص الأدبية «تتحدث» إلينا. (وبطبيعة الحال، كما «تتحدث الكتب») إلينا.
(انظر كذلك باربارا جونسون (Barbara Johnson) (2008)).

الجملة المشطورة الكاذبة (Pseudo-Cleft)

هي في النحو الحديث نوع لبنية حيث بواسطة التفخيم أو التركيز تُشْطَرُ جملة بسيطة إلى جزأين مقترنين بصورة الفعل (Be) مع جُمَيْلَة صلة (Relative Clause) كفاعل (فا (S)) بشكل عام أو فضلة (Complement) (فض (C)) (تقترن الجملة المشطورة الكاذبة بالجملة الشاطرة أو الفالقة (Cleft Sentence) التي تنقسم بشكل واضح إلى جميلتين). تتضمن المصطلحات البديلة محوري تعادلي (Thematic Equa- tive) (ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)) وانشطار سببي (Wh – Cleft) (دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (1999)). ولذلك، فإن (We Want Cheaper Petrol)(فاعل – فعل – مفعول) ستنتج:

What We Want (S) Is Cheaper Petrol (C)
(ما نريد (فاعل) هو بترول رخيص(مفعول))
Cheaper Petrol (S) Is What We Want (C).
(بترول رخيص(فاعل) هو ما نريد (مفعول))

ومع جملة الصلة كفاعل وكمحور، فإن البؤرة تقع على (Cheaper Petrol) كما في الجملة البسيطة، لكن هناك معنى أكثر للتوقع، لإقامة الذروة. تستعمل شبه المشطورات الكاذبة (Pseudo-Clefts) على نحو شائع عندما تلتقي البؤرة مع معلومة جديدة (New Information)، ويلتقي اسم الصلة مع معلومة معطاة (Gi- ven Information):

Q: What Do You Want ?



A: (What We Want Is) Cheaper Petrol.

وكما لاحظ ذلك هاليداي، فمعشبه المشطورات الكاذبات هناك، أيضاً، دلالة مواكبة للحصرية (Exclusiveness) (ولا شيء آخر ...).

ومع الإحالة الحية (Animate Reference) يتم التعبير عن الصلة الاسمية بمركبات مثل: The One / Person Who ، كما في The Person Who Stole My Bicycle Must Be An Idiot، قارن (An Idiot Must Have Stolen My Bicycle). هنا تسمح شبه المشطورة الكاذبة بشكل طبيعي جداً (للتركيز أو للبؤرة بأن ترد في موقع بعد الفعل. عن شبه الجملة المشطورة الكاذبة في قصة فلانيري أوكونور (Flannery O'connor)، انظر ديفيد كوغن (David Gugin) (2008)).

■ سرْد نفسي (Psycho-Narration)

(1) تم استعماله من طرف دوريت كوهن (Dorrit Cohn) (1978) لوصف أحد الصيغ التي حددتها على أنها موجودة في القصة (Fiction) لتمثيل الوعي.

في السرد النفسي ينقل السارد الشخص الثالث حالات (Character's Sub-verbal) الأفكار والمشاعر. وليس هذا بالضبط ملخص سردي (Diegetic Summary) لبراين مكهيل (Brian Mchale) (1978)، ولا النقل السردي (Narrative Repport) لجيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)، مادام هناك دائماً بعض التلوين (Colouring) للنقل بواسطة المنظور الشخصي للشخصية أو الأفكار المعبّر عنها لفظياً. إنه يميل إذاً إلى فكر غير مباشر حر (Free Indirect Thought) (Fit) (أو ما أسماه كوهن مونولوج محكي (Narrated Monologue):

She Thought of Her Husband In Some Vague Warm Clime on The Other Side of The Globe, While She Was Here In The Cold ...

(توماس هاردي: **تيسة دو أوربرفيل**).

(2) ملحوظة: لا يرتبط هذا بالسرد النفسي كما استعمله م. بورتلوسي وبيتر ديكسون (M. Bortolussi and Peter Dixon) (2003) للإشارة إلى اختبار الافتراضات التجريبية لعلم السرد بخصوص الأجوبة الأدبية التي تستعمل منهجيات من علم النفس المعرفي.



وفقا لمعجم أكسفورد الإنجليزي (*Oed*) لم تظهر كلمة (Pun) تورية ذات أصل غير مؤكد في الإنجليزية حتى 1662 مع جون درايدن، بالإضافة إلى أن هذا التلاعب اللفظي وجد في الأدب الإنجليزي منذ الأزمنة المبكرة، وأن أنواعاً مختلفة من التلاعب اللفظي المتضمن لأنواع مختلفة من التورية كانت تسمى جماعيا في البلاغة بالجناس التام (Paronomasia).

التورية التباس (Ambiguity): خصوصاً الغموض المعجمي في الصدارة **(جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)). إنها تتضمن استعمال كلمة متعددة** الدلالة للإيحاء بمعنين أو أكثر (حرفي في مقابل مجازي بشكل عام)، أو استعمال المشتركات اللفظية (Homonyms)، أي كلمات مختلفة تبدو متشابهة لكن لها معان **مختلفة. إن الغاية النهائية من التورية، مع ذلك، هي قصد المستعمل لإنتاج تأثير مسل** أو ظريف انطلاقاً من تجاور المعاني. ولذلك، فإن التورية ترد عموماً في الدعابات، مثلاً :

Q: How Do You Get Down From Elephants ?

A: You Don't, You Get It From Ducks.

إنها منتشرة في العناوين الرئيسية للجرائد باعتبارها أداة مثيرة للانتباه، مثلاً:

Virgin Trains Back Pedalling Over Cycle Ban و No Toast For Break-fast Television.

توسيع الأعراف نجده في شبه التورية ويسمى تناغم القوافي (جينغل) (Jingles) من طرف ليش (Leech) (1969). هنا النطق يجب أن يحرف عن التورية حتى يستحسن: وهو شائع في الإشهار (مثلاً: Porky and Best: Sausages)، وفي دعابات من الطارق (Knock-Knock) ، مثل:

Q: Who's There ?

A: Martini.

Q: Martini Who ?

A: Martini Hand Is Frozen.

وفي التورية المبنية على الدمج (Blends) (مثلاً: An Amayonnaising Of-



انظر، أيضاً، **فينيغَنس وايك** لجويس، وفي أماكن كثيرة من هذا fer From Heniz)
المعجم).

هناك نوع خاص من التورية يعرف الجناس المتشابه (Antanaclasis) في البلاغة يقتضي تكرار نفس الكلمة أو الصورة أو الأصوات لكن بمعان مختلفة في النص المصاحب القريب، مثل : Round, But Not Round For Long (ليمونة شوكولاتة تيري (Terry's Chocolate Orange)، أو Gaunt Am I For The Grave, Gaunt As A Grave (ريتشارد II، II، I). وكما يكشف عن ذلك هذا المثال الأخير من شكسبير، فهي تُظْهِر ظرفاً وسخريةً، ودعابةً.

كان ينظر للتورية التي كانت شائعة في الأدب الإليزابيثي، باعتبارها نوعاً «منحطاً» للفطنة، في القرن الثامن عشر. وقد بلغت مكانة محترمة في النظرية الأدبية، باعتبارها وسيلة فعالة لكشف الفروقات بين المفاهيم، و«اللعب اللامتناهي» للمعاني، كما في النظرية التفكيكية لجاك ديريدا وأتباعه (انظر، مثلاً، اختلاف -Dif (férance).



Q

■ استفهام (Quaesitio)

يعد الاستفهام (Quaesitio) في البلاغة صورة حيث يتم طرح عدة أسئلة الواحدة تلو الأخرى. فهي توحي على نحو مميز بعاطفة قوية، كما في دفاع شيلوك (Shylock) عن عرقه ودينه:

Hath Not A Jew Eyes? Hath Not A Jew Hands, Organs, Dimensions, Senses, Affections, Passions? Fed With The Same Food ... as a Christian is? If You Prick Us, Do We Not Bleed? If You Tickle Us, Do We Not Laugh? If You Poison Us, Do We Not Die? and If You Wrong Us, Shall We Not Revenge? ...

(شكسبير: تاجر البندقية iii ، I)

مادامت هذه الأسئلة الخاصة لا تتوقع جوابا، وأنها حقاً متكافئة للأقوال (A Jew Does Have Eyes... إلخ))، فإنها يمكن أن تعين على نحو فردي كأسئلة بلاغية (Rhetorical Questions).

■ نوعية وكمية،القواعد أو المبادئ العامة (Quality and Quantity, Maxims of)

قاعدتان عامتان (Maxims) اثنتان من أصل أربع هما الأكثر شيوعاً (انظر، أيضاً، كيفية (Manner) وعلاقة (Relation)) التي ميزها الفيلسوف بول غرايس



(Paul Grice) (1975)، التي من المحتمل أن تكون قد تأثرت بكتابات إيمانويل كَنْت (Immanuel Kant) في القرن الثامن عشر.

لقد ناقش غرايس أنهما يؤديان دوراً ضمنياً مهماً في سلوكنا التواصلي: جزء من مبدأ التعاون (Co-operative Principle).

(1) مبدأ النوعية (Maxim of Quality) الذي يخص الصدق: لا يفترض فينا عادةً أن نقول الأكاذيب، أو نقول أشياء لا حجة لنا عليها. وهذا يبدو قابلاً للمقارنة مع شروط الوفاء لجون سيرل (John Searle) (1969) في نظرية فعل **الكلام (Speech Act Theory) (انظر شروط اللباقة (Felicity Conditions)).**

تجعل القاعدة التحاور يبدو كما لو أنه يقع دائماً في قاعة المحكمة، بالطبع مثل هذه القاعدة تتم ملاحظتها على نحو كامل. وعلاوة على ذلك، الشهود يقسمون ليس فقط لقول الحقيقة (الكيفية) (Quality)، لكن الحقيقة الكاملة (الكمية) (Quantity))، ولا شيء غير الحقيقة (علاقة/ ملائمة). لكن الصدق مازال يشكل هدفاً أو معياراً في الخطاب اليومي العادي، مادام قول الأكاذيب يعوق التواصل (من ضمن أشياء أخرى).

ومع ذلك، ولأسباب عملية مختلفة، ليس دائماً مرغوباً فيه قول الحقيقة بأمانة: «الأكاذيب البيضاء» والتلطيف (Euphemism) تكون ضرورية في غالب الأحيان لأسباب تتعلق بالتهذيب (Politeness)، للحفاظ على مشاعر مخاطبينا، مثلاً. يدعي السياسيون أن قول الحقيقة كاملة لن يكون في صالح الأمة. والمعلنون الإشهاريون قد لا يكذبون على نحو دقيق، لكن لا يقولون الحقيقة كاملة بأمانة (مثلاً بخصوص حالة المنزل الموضوع للبيع). مواقع المواعدة على الخط (Online) تجعل من السهل إعاقة الحقيقة في وصف الهوية الشخصية. إننا في حياتنا اليومية ننشر الإشاعات ونفترض ونحلم حلم اليقظة. زيارة البابا نويل وجنيات الأسنان (Tooth–Fairies).

في الاستعارة (Metaphor) (مثلاً: She's An Elephant) يقع خرق القاعدة على نحو واضح، رغم أننا نقبل الزيف كأمر مألوف. وهناك، أيضاً ودائماً عنصر حقيقة مع ذلك. صور أخرى تنتهك المبدأ هي المبالغة (Hyperbole) (إعاقة الحقيقة بالغلو) والسخرية (قول النقيض). في التمثيلات الأدبية لنطاق التوحد (مثلاً، The Curious



Incident of The Dog in The Night-Time، لمارك هادون (Mark Haddon)، لا يمكن للشخصيات أن تستحسن الاستعارات ولا أن تنتجها لأنها «تكذب».

(2) يهتم مبدأ الكمية (Maxim of Quantity) بدرجة المعلومة المطلوبة على نحو عادي: يجب أن يقدم المشاركون معلومات كما هو مطلوب لا أقل ولا أكثر. نعتبر دون شك أنه من غير المهذب إذا لم تتم الإجابة عن سؤال ما، ونعتبر أنه من المضجر إذا ما تم تقديم تفاصيل دقيقة قد تبدو حشوية (Redundant) في السياق (Context). مع ذلك، فليس كل التحاور إخبارياً: التواصل اللغْوي (الانتباهي) (Phatic Communion) مثلاً، هو في الواقع غير إخباري تماماً، إخبار الآخرين ما يعرفونه مسبقاً (مثلاً، Very Cold Today, Isn't it?)، رغم أنها مقبولة اجتماعياً كأداة مهذبة لإقامة اتصال (Contact).

يعد خرق قاعدة الكمية (Maxim of Quantity) وسائل شائعة للتضمين التحاوري (Conversational Implicature) نعني أكثر مما نقول في الواقع. إذا سألنا شخصاً وظهر أن الجواب غير كاف سنستنتج أن المحاور لا يعرف حقا بما فيه الكفاية أو أنه/ ها غير راغب(ة) لسبب ما في إعطاء القدر الصحيح من المعلومة. سيستنتج الطفل على حد سواء من أجوبة من قبيل (We'll See) على أسئلة مثل (Can We Go To The Seaside on Sunday?).

القاعدتان معاً متعالقتان إلى حد ما. فعدم تقديم معلومة كافية قد يعتبر حجباً للحقيقة: وكيل عقاري أهمل ذكر أن المنزل الذي تم وصفه على أنه في «حاجة إلى تجديد» وأن فيه نخراً جافاً، يكون قد خرق على نحو مفهوم مبدأ الكمية لتفادي خرق مبدأ النوعية. تخرق صورة التلطيف (Litotes) مبدأ الكمية بقول القليل جداً (مثلاً، (It's Not Bad))، وهو ما قد يعتبر، أيضاً، مشوهاً للحقيقة. تُشَوه المبالغة، المذكورة أعلاه، الحقيقة بقول الكثير.

■ اقتباس (نظرية) (Ouotation (Theory))

نتجه إلى التفكير في الاقتباس باعتباره مفهوماً أكاديمياً: الاستشهاد بكلمات من كتاب آخرين أو مصادر مرجعية لإبراز أو تأكيد وجهة نظر. يستعمل الباحثون والطلبة الاقتباسات بشكل واسع، وهي من الناحية العرفية والأخلاقية منسوبة (Attributed).



تحلل نظرية الاقتباس (Quotation Theory) وظائف وتأثيرات إدماج خطاب الآخرين في نص معطى. هناك درجات للاقتباس المباشر وغير المباشر التي تقارن بأدوات تمثيل الكلام (Speech).

إن نص الاقتباسات هو نص متعدد الأصوات (Polyphony) بمعنى ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1973)، أو « Multi–Voiced » متعدد الأصوات: صوت الكاتب أو المقتبِس (Quoter) الممتزج بأصوات مصادره/ ها (المقتبَس (Quoted)). إنه أيضاً حواري بمعنى باختين حيث إن كثيراً من دينامية وتوتر النقد تأتي من الالتزام أو موقف الكاتب مع الاقتباسات مادام قد يتفق معها أو لا يتفق. إنه أيضاً تناصي (Intertextual)، مادام النص والاقتباسات يتوقف على معرفة الكاتب (والقارئ) بالخطابات السابقة.

ينظر إلى الاقتباس غير المنسوب (Unattributed)، مع ذلك، في العلم الحديث، إن لم يكن في العلم الكلاسيكي أو القروسطوي، على أنه (Plagiarism) غير بارع ومؤذ. إنه مستهجن على نحو خاص، إذا كانت الاقتباسات مقترضة دون علامتي اقتباس للكلام المباشر.

وكما تكشف رواية **النزل الأبيض** (*The White Hotel*) التي لا يرقى إليها الشك لد. م. توماس (D. M. Thomas) فإن الاقتراض الشامل للأداة، أو اللجوء إلى أصوات السلطة سواء في الاتفاق أو الاختلاف، يجب الاعتراف بها على نحو كامل، على الأقل في شكل طباعي. لكن وكما استدل باختين، أيضاً، فإن الكلام العادي مليء بالكلمات غير المنتحلة (عن غير وعي) لأشخاص آخرين. فمثل هذه الكلمات المقترضة قد تكون اقتباسات: مركبات أجنبية (C'est La Vie) (إنها الحياة)، مركبات من **الإنجيل** (An Eye For An Eye) (العين بالعين)، أو شكسبير (Hoist With His Own Petard) يحيق به مكروه.

أنواع خاصة من الاقتباس التناصي هي التقليد (Imitation) والتقليد الساخر والباروديا (Parody)، التي تناسب وتحول أيضاً خطاباً سابقاً إلى نطاق واسع. لكن وكما استدلت ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon) (1985) حتى الاقتباس الأدبي هو نوع من الباروديا، بسبب التحول في السياق الذي يجب أن يخضع له.



R

■ تَحوّل، تَغيّر رُتْبَة، فئة أو صنف (Rank: Rank Shift)

مصطلحات اقترنت بشكل خاص بعمل ميخائيل هاليداي منذ 1961، وما أصبح يعرف بالنحو النسقي (Systemic Grammar). تعد رتبة فئة (Rank)، وحدة تراتبية أو مستوى بنية الجملة مكونة من وحدات على الترتيب أدناه. ولذلك، فإن هناك خمس رتب دالة في الوصف النحوي الإنجليزي: جملة، وجُمَيْلَة، ومجموعة (أو مركب)، وكلمة، ووحدة صرفية المورفيم. تتكون الجملة من جميلات (Clauses)، والكلمة تتكون من وحدات صرفية، المورفيات (Morphemes)... إلخ.

من الممكن، أحياناً، بالنسبة للوحدات في رتبة ما أن تنخفض أو أن تُحوّل (تُغَيّر) (Rankshifted) إلى وظيفة في مستوى أسفل. ولذلك، فجملة مثل (Do it Yourself) تعمل في مستوى الكلمة داخل مجموعة (اسمية) في مركب مثل: (A Do-it-Yourself Shop)، أو Margarine I Can't Believe it's Not Butter. تعمل جميلات الصلة (Relative Clauses) على نحو مميز في مستوى الكلمة، مُدْمَجَة داخل مجموعة اسمية، ومتكافئة للنعوت الوصفية (Adjectival Modifiers)، قارن:

The Elephants, Which Were Big and Noisy, Marched Into The Ring.
The Big Noisy Elephants Marched into The Ring.

فكرة سلم الرتبة (Rank Scale) تم اقتراضه من طرف مدرسة بيرمنغهام لتحليل الخطاب في السبعينات وتم تطبيقه على وحدات خطاب الفصل الدراسي.



وهكذا، تمت إقامة وحدات الدرس (Units of Lesson) على نحو تدرجي أصغر، ومُعَامَلَة (Transaction)، وتبادل (Exchange)، ونقل (Move) وفعل (Act). (انظر أيضاً ديدر بورتن (Deidre Burton) (1980)، وجون سنكلير ومالكوم كولتهارد (John Sinclair and Malcolm Coulthard) (1975)).

■ القارئ: نقد استجابة القارئ، مقروء... إلخ. (Reader: Reader Response Criticism, Readerly, etc.)

(1) نقد استجابة القارئ (Reader Response Criticism) نظرية تصف مختلف أنواع المقاربات النقدية الشائعة منذ السبعينات التي ركزت على نشاط القارئ في تأويل (Interpretation) العمل. ولذلك، مثلاً، كانت هناك الأسلوبية العاطفية لستانلي فيش (Stanley Fish) (1970) في الولايات المتحدة الأميركية، ولميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) (1959 وما بعده) في فرنسا، والشعرية البنيوية (Structura- list Poetics) لجوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975) وقدرته الأدبية (Literary Competence). (انظر أيضاً، على نحو هام، نظرية التلقي (Reception Theory). نقد استجابة القارئ مثل ما بعد البنيوية (Post-Structuralism) يحاول أن ينتقل من النص كبؤرة نقد وأكثر من ذلك مقاصد المؤلف. يتنبأ إلى حد ما بالانشغالات الجارية للنقد الأخلاقي (Ethical Criticism) مع جعل القارئ مسؤولاً (Responsible) عن إقامة المعنى، ومستجيباً (Responding) لعمل فني.

(2) إحدى النتائج كانت هي تكاثر المصطلحات لوصف القارئ (Reader)، الدور المعقد، مع درجات متفاوتة «للواقعية»، حسب النقد. كان الشيوع هو المفهوم للقارئ المثالي (Ideal Reader)، الذي يدرك معنى ودلالة النص على نحو مناسب وتام، دون عدم ملاءمة أو ذاتية استجابة القراء «الحقيقيين»: بناء نظري ووظيفي كبير. المصطلح والمفهوم المتصل هو القارئ المتوسط (Average) أو القارئ – الممتاز (Su- per-Reader) ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) (1959)، المبني على مجموع ردود الأفعال من قبل المخبرين اللغويين للسمات اللغوية في النص والقيم الأسلوبية. فالقارئ المطلع (Informed Reader) لفيش (Fish) (1970 وما بعده) حقيقي في جزء منه، ولكنه مثالي في جزئه الآخر: القارئ القادر على استجابة حساسة وذكية على نحو



عال للأدب. وتحت تأثير عمل فولفغانغ إيزر حول نظرية التلقي (Reception Theory) في السبعينات ظهر مفهوم القارئ الضمني (Implied Reader)، صورة القارئ الذي تم خلقه بواسطة البلاغة النصية نفسها، المدرج في اللغة أو التضمنات (Presuppositions)، الذي يخاطبه المؤلف صراحةً أو ضمناً، والذي يؤلف الخصائص الواقعية والمثالية باعتباره مخاطِباً. (انظر، أيضاً، القارئ النموذج (Model Reader) لأمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1981)).

هناك مشكل واحد مع كل صور القارئ هذه، بصرف النظر عن غموضها، وهي أنها تبدو أكثر سكوناً من كونها ذات مصداقية، وتقتضي بالأحرى أن الاستجابة إلى نص ما تعد سيرورة دقيقة، وأنها ستكون نفسها عند إعادة القراءة، أو بالنسبة لقارئ آخر من جنس وثقافة مختلفة، أو بالنسبة لجيل آخر. ليس من السهل، على نحو واضح، تحليل هدف «تلقي» تأويل الفعل التواصلي. ولقد تحول الانتباه النقدي حديثاً إلى القراء «الحقيقيين»، الذين تلونت قراءتهم بتاريخ شخصي، وبالنوع (Gender) والثقافة، والمجموعات التأويلية (Interpretive Communities)... إلخ. ومع ذلك، فالنقاد والأسلوبيون يتجهون لافتراض أن قراء آخرين ستكون لهم استجابات مماثلة، وأن هذا أمر نموذجي وقابل للتعميم.

يأتي الدافع الحقيقي للتأويل في كثير من المقاربات حتى الآن من النص الذي «يحرر» المعلومة كما «يستجيب» القراء للنماذج أو الأدوات في النص. فبينما يبدو من الصائب، مع ذلك، التأكيد على أن القراء يشفرون (Encode) أو يخلقون المعاني بقدر فكهم شفرتها (Decode)، فإن من المضلل التقليل من السيرورة الحوارية (Dialogic) الكاملة للمؤلف - النص - القارئ، والعلاقات الممكنة بين السمات النصية و«التأثيرات» على القراء. قدر من الاهتمام تم وضعه الآن في الشعريات المعرفية (Cognitive Poetics) حول ما يمكن أن يقع أثناء سيرورة القراءة: كيف يتم وضع الافتراضات المنسجمة المبنية على المعرفة النصية والعملية، بخصوص الحبكة والموضوعات (Themes)، التي قد يتم تأكيدها، أو قلبها وبالتالي إعادة بنائها... إلخ. وكيف أن هذه تتعالق مع توزيع المعلومة في النص نفسه، التي قد تؤجل أو يتم تعليقها أو أن تظل ضمنية... إلخ. (انظر مثلاً، كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)).

(3) لقد طرحت صور جديدة من التواصل الموسط بالحاسوب (CMC) مشاكل



في مفهوم القراءة. إن مؤلف لعبة الحاسوب («مُصَممِ» أو «صَانع» من الأفضل) يعرف أن الشكل أو البنية في النهاية مستقلان عن تدخل «القراء» أو «اللاعبين» أو «المبحرين» (Navigators).

(4) أحد المحاولات المفصلة لعرض نشاط قراءة النص وتأويله كانت هي تحليل رولان بارت (Roland Barthes) (1970) للقصة القصيرة **سارازين** لأونوري دو بالزاك. كان رولان بارت بشكل عام متحمساً لتمييز نوعين من النص ومن تم نوعين من القارئ: النص المقروء (Readerly) (Lisible) للرواية الكلاسيكية مع قارئ سلبي كمستهلك إلى حد ما، ورواية ما بعد الحداثية المكتوبة (Scriptable (Wri terly) Posmodernist) للقرن العشرين، التي بسبب انحرافاتها البنيوية واللغوية تتطلب مشاركة نشيطة أكثر من قرائها.

رغم أن التمييز الذي لا يختلف مع النص المغلق (Closed Text) والنص المفتوح (Open Text) لإيكو، محتمل على نحو واسع، مع ذلك، كما يكشف ذلك بشكل ساخر نوعاً ما تحليل بارت الشخصي لبلزاك، حتى مع الروايات الكلاسيكية فإن القارئ هو أقل سلبية مما كان يفترض. بالرغم من أن القيم الثقافية المتضمنة التي تشكل الشفرة المرجعية (Referential Code) لروايات القرن التاسع عشر لن تكون موضع مساءلة، فلا يزال هناك عمل تأويلي مهم يقوم به القارئ على مستويات الحبكة والموضوع. وكما هو واضح في (2) يناقش نقاد آخرون لفائدة القارئ باعتباره منتجا وليس مجرد مستهلك للمعنى، بغض النظر عن مرحلة التأليف النصي.

■ تَلَفظٌ مَقبُول (Received Pronunciation)

تم إدخاله من طرف الأصواتي وعالم اللهجات ألكسندر إيليس (Alexander Ellis) منذ ما يفوق مئة سنة خلت، وقد كان المصطلح للتلفظ أو النبر المعياري (Standard) الاجتماعي غير الرسمي عبر الجزر البريطانية إن لم يكن مستعملاً على نطاق واسع. التلفظ المقبول (Received Pronunciation) (RP)، هو مع ذلك، معترف به و «مقبول» كنموذج لمتعلمي الإنجليزية البريطانية للأجانب التي ينظر إليها على أنها إنجليزية «نموذجية».

بالنسبة لإيليس، كما بالنسبة لآخرين قبله منذ البروز الأول للفصحى أو المعيارية الشفوية في نهاية القرن السادس عشر، فإن مثل هذه النبرة كانت مقبولة



"Received" بالمعنى الاجتماعي لما هو مقبول (Accepted). لأنها كانت تتحدث بها تلك المجموعات المهنية والاجتماعية ذات وَضع اعتباري عالٍ: الطبقات العليا (قارن مركب إنجليزية الملكة (The Queen's English))، والمحامون ورؤساء جامعة أوكسفورد... إلخ، خصوصاً أولئك الموجودون في لندن (أي العاصمة) والضواحي. انظر كذلك (لهجة اجتماعية (Sociolect)). ومع نهاية القرن التاسع عشر ارتبط التلفظ المقبول (RP) أيضاً بالمدارس العمومية في كل مكان من البلاد. وقد تمت إشاعة المصطلح من طرف الأصواتي بجامعة لندن دانيال جونز (Daniel Jones) في العشرينات.

وحتى اليوم ينعم التلفظ المقبول باحترام اجتماعي معتبر إلى درجة أن بعض النبرات المحلية تم اعتبارها «أدنى» بطرق مختلفة حتى من طرف متكلميها. يميل الناس إلى تقييم تنوعات الكلام على نحو متحجر، وأن متكلمي التلفظ المقبول يتم تصنيفهم بشكل شائع باعتبارهم أذكياء وواضحي النطق على نحو خاص: صورة اهتم بها معلنو وسائل الاتصال الخاص بالخدمات والمنتوجات ذات الوضع العالي. ومع ذلك، تعود جمهور سينما الولايات المتحدة الأميركية على التلفظ المقبول «للحديث المتملق» للأنذال.

إن مجيء البث الإذاعي قد حمل معه نوعا جديدا من الاعتبار للتلفظ المقبول (RP)، وأيضاً بسبب ذلك أحياناً يعرف بإنجليزية البي بي سي (BBC English). لقد تم توظيف (أوائل) المذيعين من المدارس العمومية ومن الجامعات، وهكذا، وبمعنى ما، قد تم استعمال التلفظ المقبول على نحو طبيعي تماماً. ومع ذلك، لقد تم اعتباره، أيضاً، كنبرة مفهومة لدى السكان البريطانيين بطريقة لم تكن كذلك مع بعض اللهجات الجهوية. وهو أيضاً يرمز لوحدة الأمة. وحتى اليوم كثير من مذيعي الراديو والتلفزة لديهم نبرة محلية، رغم أنه في قسم الأخبار الدولية (The World Service) (على الخصوص) مازالت النبرات هي التلفظ المقبول على نحو سائد، أو الإنجليزية البريطانية الجنوبية الفصحى.

ومن خلال مقارنة جرائد السينما لسنوات ما قبل الحرب مع الجرائد الحالية، فمن الواضح أن التلفظ المقبول، كنبر هو عرضة لتغييرات صوتية كأي نبرة أخرى للكلام. وحده الجيل الأقدم من متكلمي التلفظ المقبول يميل إلى قول /ɔ:f/



بالنسبة لـ Off أو / Krɔ:S/ بالنسبة لـ Cross، مثلاً أ. س. غيمسن (A.C. Gim-son (1989)، نفسه تلميذ دانيال جونز، قد ميز التلفظ المقبول المحافظ (Conser-vative RP) أو التلفظ المقبول «التقليدي» من العام (General)، والعام أيضاً من المتقدم (Advanced)، الذي تتحدثه تلك المجموعات الاجتماعية مثل أعضاء العائلة الملكية. التلفظ المقبول العالي والمحافظ من المرجح جدا أن يتم الحكم عليه باعتباره «متأثرا» (Affected) من قبل المتكلمين لغير التلفظ المقبول على أسس تلفظات من قبيل /Femılı/ (Family) أو Grıand/(Ground) / وتتم السخرية منه في وسائل الإعلام. لقد اكتسب التلفظ المقبول العام أو السائد (Mainstream) (جون ويلز (John Wells) (1982) أو غير الموسوم (Unmarked) سمات اقترنت بلهجة الكوكني المحلية للندن (مثلاً، انفجاري حنجري (Glottal Plosive))، إلى درجة أنها لقبت، بطريقة خلافية إلى حد ما، بإنجليزية مصب النهر (Estuary English)، المصطلح الذي ظهر أول مرة في أواسط الثمانينات.

رغم صورة التلفظ المقبول، وكون كثير من الناس البريطانيين المثقفين يميلون إلى تغيير تلفظاتهم المحلية في اتجاه التلفظ المقبول، فإنهم مع ذلك، يظلون مكتفين بكلامهم المعدل. وبالقياس مع دراسات الكريول (Creole) افترض جون هوني (John Ho-ney (1985) متصل لهجي (Lect Continuum)، يمتد من أساس لهجي (Basilect) النبر المحلي الواسع إلى لهجة وسطى (Acrolect) (التلفظ المقبول)، مع أناس كثيرين يبلغون مرحلة لهجة (Paralect) (أي لهجة وسطى (Acrolect) تقريبية). وبالإضافة إلى ذلك، هناك لهجة مفرطة (Hyperlect) نوع من التلفظ المقبول المقترن ببعض المتكلمين كالعائلة الملكية، المفضلة اجتماعياً من الناحية التقليدية.

■ نظرية التلقي، جمالية التلقي أيضاً (Reception Theory, also Reception Aesthetics)

إنها النزعة الألمانية لنقد استجابة القارئ (Reader Response Criticism) التي تم تطويرها نسقياً كتخصص معقد وتقني بالأحرى منذ أواخر الستينات وبداية السبعينات بجامعة كونستانز (University of Konstanz) على الخصوص. لقد ارتبطت أولا بعمل هـ. ر. ياوس (H. R. Jauss) (انظر 1974) فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1971 وما بعده) أثرت كتابات هذا الأخير على الخصوص وعلى



نحو مهم في نقد استجابة القارئ ونظرية الأدب عامة في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية. (انظر، أيضاً، قارئ ضمني (Implied Reader)).

تعتمد نظرية التلقي (Reception Theory) على تخصصات أخرى كاللسانيات، والنقد الأدبي، وعلم النفس والفلسفة، والسوسيولوجيا، وعلم الجمال وظاهراتية رومان إنغاردن في الثلاثينات لمناقشة النماذج النظرية للعلاقة بين نص - قارئ (Text–Reader)، وسيرورة القراءة (الدينامية) والإنتاج النصي والتلقي (في عمل ياوس على الخصوص). بالنسبة لإيزر كما بالنسبة لإنغاردن توجد النصوص الأدبية على نحو كامل فقط مع المشاركة النشيطة للقارئ: إنها تتطلب تفعيلاً. وبشكل حتمي، في كل نص تكون هناك «بقع غموض (Indeterminacy)» (Unbestimmtheitsstel-len) أو ثغرات معلومة (Leerstellen لإيزر)، التي يجب على القارئ أن يملأها انطلاقاً من معرفته الثقافية لجعل النص منسجما بالكامل ومتماسكا. تشكل مثل هذه المعرفة الثقافية بالموازاة مع المعرفة التناصية وفقا لياوس، أفق انتظار (Horizon of Expectations) الذي بواسطته يتم قياس أي نص. وبشكل أكثر أهمية، فقد أكد على أن الآفاق قد تتغير في فترات تاريخية مختلفة، منتجة تعاريف مختلفة للأدب نتيجة لذلك. (بخصوص نوع مختلف سطحي لـ «أفق» انظر هيرمينوطيقا (Hermeneu-tics) وهانس - جورج غادامير (Hans – Georg Gadamer) (1972)).

لم تكن نظرية التلقي، خصوصاً عمل إيزر، موجودة دون نقادها. كان ناقد استجابة القارئ ستانلي فيش (Stanley Fish) (1981) يعتقد أن النظرية حالياً تعد أكثر تقليدية وشكلانية (Formalist) مما كانت عليه أول ما ظهرت. كان ينظر للنص كثيراً باعتباره محدداً، وبنيةً ثابتةً حيث يجب فك إشفار معناه من طرف القارئ اليقظ.

كان تأثير نظرية التلقي على نقد الخطاب المسرحي مخيبا (Underwhelming)، رغم أننا ندين لأرسطو بالاهتمام النقدي الأول بتأثير المسرح على الجمهور. فمفهوم الجمهور المثالي والضمني، مثلاً، يبدو معقولاً دون شك.

■ حكاية (Récit)

أدرجه جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) في مناقشته للبنية السردية وقد تُرك دون ترجمة بسبب غياب متكافئ غير ملتبس في الإنجليزية.



كان جينيت مستاءً من الثنائية العميقة ضد التضادات السطحية لحكاية ضد الخطاب أو سردي ضد السرد (Histoire) مقابل خطاب (Discours)، (Narrative): الترتيب الكرونولوجي المجرد للأحداث كما رويت أو كما ستروى، ضد كيفية قول وفعل (Act) السرد. إنها التعارضات السطحية التي تسبب صعوبة أكثر، مادام ما تتضمنه يكون واسعاً وليس مجرد مترادفات. فالخطاب (Discours) على الخصوص يتضمن ليس فقط ترتيب الأحداث لكن، أيضاً، العلاقات الواسعة بين المؤلف (Author) و(القارئ) (Rea-der)، ووجهة النظر (Point of View)... إلخ. وقد ميز جينيت إذن بين مادة «الحكاية» الأساسية (حكاية (Histoire)، ما يسميه الشكلانيون بقصة (Fabula))، وفعل السرد (Narration) أو الحكي (Narrating)، وحكاية (Récit)، التمثيل اللفظي الواقعي في النص (حكاية (Sjužet) لدى الشكلانيين).

لقد تمت ترجمة حكاية (Récit) «كنص» من طرف شولوميث ريمون - كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) (1983)، لكن هذا يضاف إلى الحمولة الدلالية لهذا المصطلح في الإنجليزية. وكذلك فعلت الترجمة الإنجليزية لمصطلح جينيت (Genette) (1980) باعتباره سردي (Narrative).

■ الحَشْوُ (Redundancy)

(1) مصطلح تم اقتباسه من نظرية التواصل والمعلومة إلى اللسانيات، في مقابل أنتروبيا (Entropy)، وهما معاً يهتمان بدرجات تنبؤية الرسالة (Message).

إن رسالة حشوية (Redundant)، عكس رسالة أنتروبية (Entropic)، هي تلك التي تكون قابلة للتنبؤ على نحو عال، ومن ثم منخفضة في قيمة المعلومة. اللغة البشرية بالمعنى التقني حشوية على نحو عال، تنقل إفراطاً في المعنى، لأن «الرسائل» أو الأجزاء الصغيرة من المعلومة يتم نقلها على مستويات متعددة تلقائياً. وهكذا، إذا أخذنا المتوالية (She closed the-or) يمكننا أن نتنبأ دون تردد وحتى دون سياق أن الرموز الضائعة هي d و o، انطلاقاً من معرفتنا بالنحو الاسم يلي أداة التعريف وبالمعجم من المرجح أنها ترصف (Collocates) مع (Closed) وبنماذج تهجية الإنجليزية. في حالات حيث «الضجيج» قد يتداخل مع التواصل، مثلاً، فإن عيوب خط الهاتف، تبقى الحشوية تُمكن المستمع من مواصلة فهم ما سبق أن قيل. وبسبب الحشوية فإنه يمكن إجازة سمات الحذف الإيجازي (Ellipsis) على نحو ظاهر في الخطاب الشفوي، وكذلك المماثَلات (Assimilations) والحذف (Elision).



وعموما، اللغة الأدبية هي أقل تنبؤية أو حشوية من معظم أنماط الخطاب الأخرى بسبب انحرافاتها (Deviation) ورصفهاغير المألوف والتخيل (Imagery). وحتى على مستوى الفونولوجيا، نماذج الإيقاع والقافية حشوية على نحو مميز بسبب اطرادها وتنبئيتها (June و Moon مثلاً).

(2) اكتسبت حشوية (Redundancy) في الاستعمال غير التقني تضمينات لسيولة طلاقة لفظية محددة. المصطلح البلاغي للإفراط في المعنى هو الإبهام (Pleonasm) كما في (I Can See With My Own Eyes)، مقترنا بتحصيل حاصل (Tautology)، حيث نفس القضية (Proposition) يتم إعادتها بكلمات مختلفة.

قد ينشأ مثل هذا التكرار (Repetition) عن غياب التخطيط الحذر، وقد يتم استعماله، أيضاً، بشكل متعمد للتفخيم (Emphasis) أو للإيحاء بمشاعر قوية. تعد حشوية المعنى والتعبير أيضاً خاصية للشعر الشفوي، وللبيت الشعري الجناسي للإنجليزية القديمة وللأغاني الشعبية الحديثة، مثلاً:

It Was Mirk, Mirk Night, There Was Nae Starlight.

They Waded Thro' Red Blude to The Knee ...

(توماس ريمر (Thomas Rhymer)).

فاستعمال حشوية، هنا، قد يدين لتقنيات التواصل كما في (1). التكرار مفيد لجمهور مستمع قادر على «فحص» النص للإمساك بالمعنى، ومفيد أيضاً في مواضع حيث الضجيج الخلفي يمكن أن يعوق التلقي (كما في الأروقة والشوارع المكتظة).

■ إحالة (مرجع)، المقصود من محيل، إحالي (مرجعي): المعنى العام معنى إحالي، وظيفة إحالية، شفرة إحالية **(Reference, Referent, Referential: Referential Meaning, Referential Function, Referential Code)**

(1) تهتم هذه المصطلحات في الفلسفة والدلالة بالعلاقات بين الكلمات والواقع غير اللغوي: ما ترمز إليه الكلمات أو تحيل عليه خارج العالم أو عالم الخطاب (Universe of Discourse). ولذلك، فإن المقصود من (Referent) الكلمة (Elephant) هو الحيوان (Elephant). يستعمل المعنى الإحالي (Referential Meaning) أحياناً



عوضاً عن المعنى التصوري أو المعرفي أو الوضعي (Denotational) لوصف ذلك المظهر من معنى الذي تربطه بدقة بإحالته غير اللغوية -Extra-Linguistic Refe) (rence. وهكذا، فإحالة (Reference) نفسها تتعارض في أحيان كثيرة مع معنى (Sense): على التوالي إن المعنى في عالم التجربة، مقابل اللغوي المعنى (علاقات الترادف والتضاد... إلخ. التي هي داخل اللغة). لاحظ أن إحالة س. ك. أوغدن و إ. أ. ريتشاردز (C. K. Ogden and I. A. Richards) (1923) قد تم استعمالها على نحو خاص بالنسبة للصورة الذهنية للمرجع الذي أنتجته الكلمة، ويتكافأ مع مدلول (Signified) فرديناند دوسوسور.

تعد الوظيفة الإحالية (Referential Function) للغة أساسية للتواصل، ودلالاتها تم الاعتراف بها في كثير متصنيفات (Categorizations) وظائف اللغة، مثلاً، كارل بوهلر (Karl Bühler) (1934) ورومان جاكوبسون -Roman Jac) (kobson (1960)، انظر أيضاً الوظيفة المثالية (Ideational Function) لميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (مثلاً، 2004). لقد نوقشت في بعض الأحيان أن الوظيفة الإحالية أو المعنى الإحالي يكون طليعياً أو أكثر بروزاً في بعض أنماط الخطاب من أخرى، مثلاً: النقل التقني أو الواقعي في مقابل اللغة الشعرية.

(2) التوجه نحو العالم الخارجي، عالم التجارب الاجتماعية والثقافية والفيزيائية يتم، أيضاً، انعكس في استعمال رولان بارت (Roland Barthes) (1970) لمصطلح شفرة إحالية (Referential Code) كجزء من تصنيفه لشفرات أو للأطر المرجعية (Frames of Reference) التي يعتمد عليها القراء لإعطاء معنى للنصوص الأدبية. تتضمن الشفرة الإحالية، أيضاً، أيديولوجيا اجتماعية ونسخ ثقافي ووقائع أيضاً. تصف الروايات المحاكية (Mimetic) على نحو مميز، وهم العالم الحقيقي. (انظر، أيضاً، احتمال (Verisimilitude)). لكن مهما تكن درجة «الواقعية» في الرواية فالأمر يكون اقتصادياً بالنسبة للمؤلفين حيث يفترضوا نسبة معينة من المعرفة العامة في قرائهم وافتراض قيم متقاسمة، وهذه يتم وضعها بشكل صريح في الأقوال العامة (Generic) للسارد العارف (Omniscient Narrator)، كما في منزل بليك تشارلز ديكنز:

This is The Court of Chancery, Which Has its Decaying Houses and



its Blighted Lands in Every Shire; Which Has its Worn – Out Lunatic in Every Madhouse, and its Dead in Every Churchyard ...

وحتى الرمزية (Symbolism) قد تتوقف على الشفرة الإحالية: فاستعمال الفصول للإيحاء بالولادة والموت، أو استعمال الأسفار «كطريق» للحياة، يتوقف على معاني ثقافية عامة مفترضة. (لمناقشة الشفرة الإحالية، انظر على الخصوص روجر فولر (Roger Fowler) (1981)، فصل 6).

(3) تم استعمال مرجع (Reference) في النحو واللسانيات النصية بمعنى واسع جداً ليدل على أي نوع من التعيين، نصي ووصفي أيضاً. وحتى في الدلالة فمن المعترف به أنه ليست كل عناصر اللغة تحيل على موضوعات خاصة في العالم الخارجي، في المقام الأول الكلمات النحوية أو كلمات وظيفية، كحروف الجر والواصلات (Conjunctions)، والمحددات (Determiners) والضمائر (Pronouns). الضمائر مع ذلك، مثل أصناف أخرى للكلمات الإشارية (Deictic)، يمكن أن «تشير» إلى شيء في البيئة، حيث المرجع الدلالي سيتغير مع ذلك من وضع لآخر. (انظر أيضاً إحالة تكرارية خارجية (Exophoric Reference) في نص ما، من الملائم أن تصف مصطلحات إحالة ومرجع وظيفة الكلمات مثل الضمائر والمحددات (Determi-ners) لتعيين المركب الاسمي الذي تحدده داخل النص-المصاحب المباشر. أي إحالة تكرارية داخلية (Endophoric Reference)، مثلاً:

Mary Had a Little Lamb,
His Fleece Was White as Snow,
And Everywhere That Mary Went
The Lamb Was Sure to Go.

فهذه الشركة الإحالية (Co-Reference) بواسطة «النظر إلى الخلف» تكرارية (Anaphoric) ، (وأيضاً «النظر إلى الأمام» تكرارية ذاتية (Cataphoric)) تعد أداة مهمة للتماسك داخل النص، ولربط الجملة بالجملة، وفي نفس الوقت تجنب التكرار.

في النحو يتم تمييز أنواع أخرى من المرجع: وهكذا فضمائر مثل You وI، وShe، وHe لها إحالة شخصية (Personal) وإن الأدوات (Articles) لها أداة التعريف (the) أو أداة النكرة (a)، وكذلك عام (Generic) أو خاص (Specific).



التعامل اللغوي لطبقة لغوية، لهجة خاصة (Register, Register Switching, etc.)

(1) تم استعمال التعامل اللغوي (Register) في الدراسات الموسيقية منذ مطلع القرن التاسع عشر ليحيل على طبقات النغمات (Tones) التي يمكن أن يؤديها الصوت (مثلاً، علوي (Upper)، ومتوسط (Middle)، وسفلي (Lower)). وهو مصطلح تم جلبه إلى الأصواتيات (Phonetics) لوصف درجات الصوت (Pitch) المحتملة في الكلام. رغم أن أصوات الذكور تكون دائماً أخفض من درجة صوت النساء، فإن التعامل اللغوي غير الموسوم الطبيعي للجنسين معاً يكون منخفضاً. **تكون التعاملات اللغوية العالية موسومةً بشكل ما: للإشارة إلى الانفعال المكثف،** مثلاً. تستعمل مصطلحات موسيقية مثل عالي الطبقة (Falsetto) وسوبرانو (Soprano) أحياناً لوصف أنماط لغوية وتعاملات مختلفة.

لقد تم استعمال المصطلح، أيضاً، لوصف أنماط نوعية الصوت، مثلاً: «صوت أنفاسي» (Breathy Voice) أو «صوت ذو صرير» (Creaky Voice).

(2) كان استعمال لهجة فئوية أو نمط لغوي (Register) معروفاً على نحو شائع، وتمت مناقشتها كثيراً في المملكة المتحدة، في الأنثروبولوجيا اللغوية والسوسيولسانيات والأسلوبية، وهو يحيل على تنوع اللغة المحددة وفقا للوضع (Situation) (منه للمستعمل، كما هو الحال مع لهجة (Dialect)).

لقد أُدْخِل المصطلح أولاً في الخمسينات، واحتفظ ببعض ظلال المعنى الموسيقي، قياسه على نحو محتمل، في كونه يوحي بسلم الاختلافات، وبدرجة الشكلية، المناسب لمختلف الاستعمالات الاجتماعية للغة.

إنه جزء من القدرة التواصلية لكل متكلم الذي/ التي سيغير الاستعمالات باستمرار، وينتقي بعض سمات الصوت والنحو والمعجم... إلخ، في أوضاع مختلفة للحياة اليومية: تحاور عائلي، ورسالة عمل، وتحاور هاتفي... إلخ. كل استعمالات اللغة هذه تفيد أو تفهرس مختلف الأدوار الاجتماعية. بالطبع قد لانحقق القدرة في كل التعاملات اللغوية لكن، بإمكاننا الاعتراف بمعظمها. إن اكتساب أو تسجيل مصنفة الأنماط اللغوية يعد بحد ذاته سيرورة اجتماعية.

كان تشفير السمات اللغوية الدالة التي تحدد أسلوب النمط اللغوي بكامله في المقدمة في بريطانيا في الستينات وعلى الخصوص ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (1964)



ولسانيين نسقيين محدثين. ثلاثة متغيرات أساسية تم تمييزها وقد بدت أنها دالة بالنسبة لاختيار سمات سياقية: حقل (Field) أو موضوع القضية، ووسيط (Medium) أو صيغة (Mode) (مثلاً، كلام أو كتابة... إلخ)، وفحوى (Tenor) العلاقات بين المشاركين (مثلاً الأدوار الاجتماعية) الذين يؤثرون في درجة الشكلية... إلخ. تضاف إلى هذا وظيفة التنوع: مثلاً تفسيرية، تعليمية. التعليق الرياضي التلفزي، مثلاً، يتم تمييزه بوضوح باعتباره تنوعاً مع مفرداته الخاصة التي تعكس الموضوع، والوسط السمعي المرئي، ووظيفة الوصف والتقييم، والعلاقات غير الرسمية إلى حد ما بين المعلق والجمهور. تتداخل الأنماط اللغوية المختلفة التعاملات مع بعضها بعضاً فيما يتعلق بالوظيفة أوالوسط أو حتى الحقل (مثلاً، صلاة في مقابل عظة)، ولذلك، فإن سمات لغوية كثيرة تكون مشتركة في تعاملات كثيرة. أيضاً، نسبة مهمة من السمات يتم استنتاجها من لغة نواة مشتركة (Common Core).

يتأكد وعينا بالتنوعات المميزة للغة عندما نُوَاجَه بتغيير النمط أو التعامل اللغوي (Register-Switching)، ومزج النمط اللغوي (Register-Mixing) أو اقتراض النمط اللغوي (Register-Borrowing)، مثلاً، تحويل محاضرة إلى نص مطبوع يعني تحويل الأسلوب نحو الدرجات الشكلية ومعالجة المواضعات الطباعية: أيضاً تعرف بإعادة موضعة في السياق (Recontextualization). لقد تحولت روايات جاين أوستن حديثاً، إلى المدونات (Blogs) في الإنترنت. وبالنسبة لمزج - النمط اللغوي، فإن كثيراً من الإعلانات، مثلاً، تأخذ شكل حروف. فمزج النمط اللغوي يعد نوعاً من الباروديا (Parody): يتم اقتراض السمات الشكلية لنوع من الخطاب عادة لموضوع جديد. هناك في غالب الأحيان نفس الأثر الهزلي أو الهجائي: ولذلك فصيغة نقابة العمال لـ *Psalm* (23 تبدأ ب:

The Union is My Shepherd i Shall Not Work,

It Leadeth me To Lie Down on The Job ...

أو تأمل جلسة استحضار الأرواح حيث يعلن «صوت»: The Spirits Are All Busy at The Moment, But They Say That Your Call Is Important To Them، (كل الأرواح مشغولة الآن، لكنها تقول إن مناداتك مهمة لهم).

(رسوم متحركة في برايفت آي).

هناك نوع آخر من اقتراض النمط اللغوي يوجد على نحو شائع في الرواية حيث يمتص مواضعات التنوعات غير الأدبية للتأثيرات المحاكية: مثلاً، إعادة إنتاج



المقالات الصحفية من جديد، وبرقيات أو رسائل شخصية. لقد سمي هذا أيضاً بإعادة النمطية اللغوية (Re-Registration). (انظر أيضاً تناصية (Intertextuality)).

منذ الستينات وخارج تأثير هاليداي، أصبحت مصطلحات أخرى للنمط اللغوي موضة، مثلاً: (Diatype) (نمط بالقياس مع لهجة (Dialect)) أو تنوع لغوي للهجة الخاصة (Diatypic)، ولغة فرعية (Sublanguage)، وجنس خطاب (Dis-course Genre)، ونمط نص (Text Type)، وحتى جنس (Genre) نفسه. ومع ذلك، فهو يعد المصطلح البارز في نحو دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (1999) مع استعمال أنماط لغوية للتحاور، والنثر الأكاديمي، والقصة والأخبار المشتقة من المتن الضخم للاستعمال. لقد وجد بعض اللغويين من الصعب الحفاظ على التمييز بين «جنس» أو «جنس فرعي «Subgenre»، و«نمط لغوي». ومن السهل ربما اعتبار الانماط اللغوية على أنها تشكيلات وضعية خاصة للمصادر اللغوية محددة سياقياً على نحو خاص فعلاً. تعد الأجناس بنيات ذات «مستوى عال» وواسع، مجموعة نصوص تم الاعتراف بأنها تنجز وظائف مشابهة على نحو واسع في المجتمع. ولذلك، فإن الإشهار يتضمن أنواعاً خاصة تتفاوت في اختيار السمات اللغوية مثلاً، وفقا للوسط (تلفزة، راديو، مجلة... إلخ)، والحقل (منتوجات التجميل، هواتف محمولة)، والفحوى (الجمهور المستهدف... إلخ). يعد النمط اللغوي أو اللهجة الخاصة، إذن، مفهوماً مرناً على نحو مفيد: يمكننا أن نستحسن الأجناس بسبب عناصرها المتقاسمة، لكن نمطين لغويين اثنين لن يتماثلا أبداً. (انظر، أيضاً، أسيف آغا (Asif Agha) (1999)، وطوني بيكس (Tony Bex) (1996)).

(3) بالنسبة لاستعمال مصطلح نمط لغوي (Register) لدى تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1967) في علاقة بنحوه السردي (Narrative Grammar)، انظر صيغة (Mood)، المصطلح الذي استعمله أولاً في (1966).

■ علاقة، ملائمة أو صلة بالموضوع أيضاً، قاعدة عامة أو مبدأ (Relation, also Relevance, Maxim of)

(1) بدأ العلاقة (Maxim of Relation) أوالملائمة (Relevance) هي أحد القواعد الأربع (انظر أيضاً كيفية، ونوعية، وكمية) التي ميزها الفيلسوف بول غرايس (Paul Grice) (1975) باعتبارها تقوم بدور أساسي في سلوكنا التواصلي: جزء من المبدأ التعاوني (Co-operative Principle) العام.



إننا نتوقع أن تكون أقوال بعضنا بعضاً ملائمة أو لها صلة بالموضوع (Rele-vant) بالنسبة للوضع والموضوع القريبين. وكما ناقش ذلك لغويون آخرون (مثلاً، دان سبيربر وديدر ويلسون (Dan Sperber and Deidre Wilson) (1982) على أنه مبدأ أساسي، لذا نكشف بسهولة عدم الملائمة أو الصلة (Irrelevance) ونحاول جاهدين جعل ملاحظات غير ملائمة على نحو جلي ملاحظات (ملائمة)، بواسطة الاستنتاج (Inference). (انظر، أيضاً، نظرية الملائمة في أدناه). الأجوبة عن الأسئلة يعبر عنها على نحو شائع بشكل غير مباشر بهذه الطريقة، كما في الرفض المهذب:

A: Can You Babysit For Me on Tuesday Evening?

B: West Ham United is Playing at Home.

فـ A تفترض أن B لا يمكن أن يعتني بالطفل، بالضبط لأنه/ ها سيذهب إلى المباراة. إذا لم نستطع إيجاد الصلة بالموضوع سنفترض أن مخاطبنا أساء الفهم أو أنه أصبح غير واضح عن قصد لسبب ما، وراغباً في «تغيير الموضوع» ربما. إن خرق هذه القاعدة، أكثر من غيرها، قد يقود إلى الإحباط ، وحتى إلى تعطيل التواصل.

في الأقوال أحادية الحوار الموسعة، مع ذلك، يكون عدم الملائمة أو الصلة في التحاور شائعاً، مادام تسلسل الأفكار سيلهم الآخر، وأن غياب التعمد والتصميم المسبق يعني أن الموضوع يمكن أن يغيب بسهولة عن النظر. الإسهاب هو السبب في أحيان كثيرة، ومن ثم فإن مبدأ الكيفية يتم خرقها أيضاً. يستغل تشارلز ديكنز على الدوام القاعدتين معاً لتأثير هزلي ولاقتراح «مجموعة» ذهنية مشتتة الفكر على نحو خاص: كما هو الحال مع فلورا فينشينغ في دوريت الصغيرة:

"Dear, Dear", Said Flora, "Only To Think of The Changes At Home Arthur – Cannot Over – Come It, Seems so Natural, Mr. Clenham Far More Proper – Since You Became Familiar With The Chinese Customs and Language Which I Am Persuaded You Speak Like a Native if Not Better For You Were Always Quick and Clever Though Immensely Difficult No Doubt, I Am Sure The Tea Chests Alone Would Kill Me if i Tried, Such Changes Arthur ..."



كذلك فإن مركبات نستعملها بشكل عام مثل I'm / You're Wandering Off أو The Point Digressing، تثبت فكرة الصلة بالموضوع كمعيار (Norm) أو مثال (Ideal). تحظى قاعدة العلاقة في الخطاب المكتوب بالاهتمام على نحو كبير، وعدم الملائمة لا تتم إجازته كما في الكلام لأن هناك وقت لمراجعة مادة الاتساق (Coherence).

(2) في اللغة الأدبية يفترض مبدأ العلاقة أهميةً أكبر، وأن الصلة بالموضوع تتخذ معنىً إضافياً: «علاقة أكبر». يفترض القراء أن كل كلمة في نص ما لها صلة بتجاوز التصميم والموضوع الثيمة، ومن ثم يجدون من الصعب جداً التقرير فيما إذا كان أي شيء هو فعلاً «غير ملائم». وعلاوة على ذلك فان مبدأ الملائمة العظمى تعني أن الحوار الدرامي هو أكثر «إخبارية» بالمعنى التام للكلمة أكثر منه في الحوار العادي.

■ الصِلَةُ: جملةُ صِلَةٍ، الاسم الموصول (Relative: Relative Clause, Relative Pronoun)

جملة الصلة (Relative Clause) هي جملة تابعة (Subordinate Clause) تعمل بشكل عام ما بعد النعت (Postmodifier) لمركب اسمي (Noun Phrase). إنها «ترتبط» بالمحال عليه المركب الاسمي (Antecedent). إن الجملة الموصولة تتصدرها مجموعة أسماء موصولة (Relative Pronouns): أشكال السؤال (-Wh) (مثل Who، وWhom، وWhose، وWhich)، أو That، أو (في خطاب لا رسمي دائماً) في بعض الأبنية الصفر (ما يسمى بصلة – صفر (Zero-Relative)، مثلاً:

The Yellow Fog That Rubs Its Back Upon The Windowpanes

(ت . س. إليوت: أغنية الحب لـ ج. ألفرد بروفروك).

Footfalls Echo in The Memory
Down The Passage Which We Did Not Take.
Towards The Door [O] We Never Opened ...

(ت . س. إليوت: بورنت نورتن (Burnt Norton)، من **الرباعيات الأربع**).

فـ (Who) تستعمل للمحال عليه (Antecedents) حية (Animate)، الإنسان أساساً، وWhich لغير الحي (Inanimate). إن الحالة الإعرابية (Case) لأشكال السؤال (-Wh) تتوقف على وظيفة الصلة داخل جملتها الخاصة: وهكذا في الاقتباس



التالي، Whom هي في حالة إعراب النصب (Objective Case) لأنها مفعول (Ob-ject) لـ (Overthrow):

For, Those <u>Whom</u> Thou Thinkst, Thou Dost Overthrow
Die Not, Poor Death.

(جون دون: **سونيتات X المقدسة** (*Holy Sonnets X*)).

ومع ذلك، في الخطاب اللارسمي نادراً ما يتم سماع Whom، وأن That أو صلة – صفر يستعملان على نحو شائع هنا عوض Who:

That Woman (Who/ That/ O/) I Met Is An Old School Friend.

جملة الصلة تعمل كالصفات لتضيف معلومة إلى المركب الاسمي السابق. إذا كانت المعلومة خاصةً أو مخصصة، عندئذ تسمى جملة صلة مقيدة، أو محددة (Restrictive or Defining Relative Clause)، وإذا كانت المعلومة بالإمكان حذفها بسهولة تسمى صلةً غير مقيدة (Non-Restrictive) (نوع أقل شيوعاً). الصلة غير المقيدة يتم فصلها دائماً عن الجملة الأساسية بنقط في الكتابة أو بمنحنى تنغيم (Intonation Contour) منفصل في الكلام، ويرد مع أشكال السؤال Wh- دائماً، قارن:

The Vase <u>Which</u> is in The Cupboard Needs a Good Clean

أي: (A Particular Vase; Not The Vase Which Is on The Dresser).

The Vase, <u>Which</u> is in The Cupboard, Needs a Good Clean (Only One Vase, Which Happens To Be in The Cupboard if You Want To Know).

تتصرف جمل الصلة أحياناً كرأس للمركب الاسمي للجملة نفسها، كما في الجمل المنشطرة (Pseudo–Cleft)، مثلاً:

<u>What We Want</u>/ Is a Nice Cup of Tea.

■ نظرية الملائمة أو الصلة بالموضوع (Relevance Theory)

(1) نظرية عملية ومعرفية للتواصل لأواخر القرن العشرين ارتبطت بنحو خاص بعمل دان سبيربر وديدر ويلسون (Dan Sperber and Deidre Wilson)



(1986f)، وأنصارهم، وقد تأسست على مفهوم الملائمة أو الصلة بالموضوع (Re- levance) انطلاقاً من مبدأ العلاقة للفيلسوف بول غرايس.

لقد اهتما، مثل غرايس، بأنواع الاستنتاجات (Inferences) والافتراضات التي يعتمد عليها المخاطبون في التواصل. يقال إن التواصل «ناجح» عندما يستنتج السامع معنى المتكلم (المقصود) من الكلام. كلما كانت معالجة المجهود المطلوب في التأويل كلفة أقل كانت «فائدة» الملائمة أكبر. بالنسبة لمنظري الملائمة فإن فعل التأويل مسلم به قطعياً بناء على افتراض المخاطب بأن الكلام سيكون «ملائماً على نحو أفضل».

وبشكل عام، لقد ناقشا على أن نموذج شفرة التواصل غير كافٍ، من حيث كون الأشكال اللغوية الفعلية... إلخ، يمكنها فقط أن تقدم مفاتيح لمعاني المتكلمين، أكثر من تمثيلات تامة لها. أعتقد أن البحث عن الملائمة هو سمة أساسية للمعرفة البشرية، وأن الدماغ يفترض أن يشتغل بفعالية مثالية.

أحد الاختلافات المهمة بين نظرية الملائمة أو الصلة بالموضوع وغرايس يكمن في كون استرتيجيات اللامباشرية (Indirectness) لا يتم النظر إليها على أنها تستهزئ بمبادئه التحاورية (Conversational Principles)، بل كون تأويل اللامباشرية يلي البحث عن التأويل في انسجام مع مبدأ الملائمة. لقد افترض من جهة السامع أن اللامباشرية ستقود إلى ما يسمى «بتأثيرات سياقية» إضافية، التي تعوض عن جهد المعالجة الإضافي المتضمن.

(2) ركز بعض المنظرين للملائمة اهتمامهم على التواصل الأدبي، كجزء من العملياتية الأدبية (Literary Pragmatics)، وبالذات قضايا جهد المعالجة وتأثيرات سياقية «أغنى»، خصوصاً في العلاقة بالصور البيانية (Tropes) مثل الاستعارة والكناية (Metonymy). (انظر أدريان بلكِنغتون (Adrian Pilkington)) (2000). بالنسبة لمنظري الملائمة تعد فكرة «الخرق» الغرايسي لمثل هذه الصور البيانية فكرة مرفوضة، وإن الأقوال الاستعارية والأدبية لا تستلزم بالنسبة إليها مستويات مختلفة للتأويل، ومع ذلك كلما كبر الجهد المبذول في معالجة الاستعارة زادت الشعرية. (انظر، أيضاً، إيان مكنزي (Ian Mackenzi) (2002)).

كانت المقاربات النظرية للملائمة الخاصة باللغة الأدبية تسمى بأسلوبية

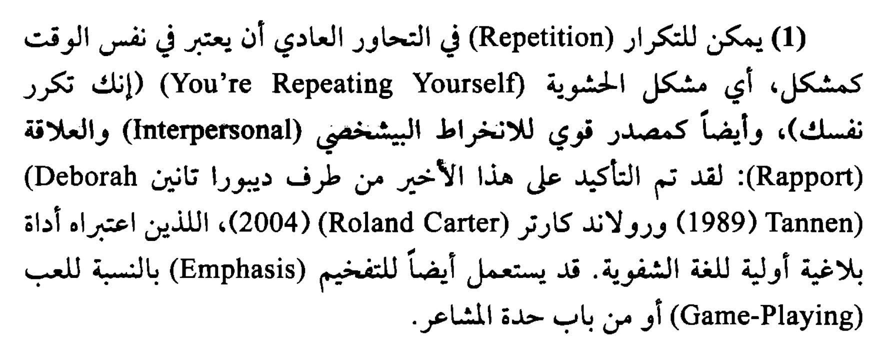


الملائمة (Relevance Stylistics) من طرف كيث غرين (Keith Green) (1997)، التي قدمت نقدا لهذه المقاربة، ومدى فائدتها للأسئلة الأدبية والقراءات.

يقدم كل من أندرو غواتلي (Andrew Goalty) (1997، فصل 5) وستيفن لفينسون (Stephen Levinson) (2000)، أيضاً، نقداً عاماً لما كان يعتبر صرامة نظرية الملائمة وتقليل أهميتها في السياق الاجتماعي، مثلاً.

(لكن انظر إليزابيث بلاك (Elizabeth Black) (2006)، الفصل 7 حول الأسلوبيات العملياتية (Pragmatic Stylistics)).

■ التكرار (Repetition)



(1) يمكن للتكرار (Repetition) في التحاور العادي أن يعتبر في نفس الوقت كمشكل، أي مشكل الحشوية (You're Repeating Yourself) (إنك تكرر نفسك)، وأيضاً كمصدر قوي للانخراط البيشخصي (Interpersonal) والعلاقة (Rapport): لقد تم التأكيد على هذا الأخير من طرف ديبورا تانين (Deborah Tannen) (1989) ورولاند كارتر (Roland Carter) (2004)، اللذين اعتبراه أداة بلاغية أولية للغة الشفوية. قد يستعمل أيضاً للتفخيم (Emphasis) بالنسبة للعب (Game-Playing) أو من باب حدة المشاعر.

من الصعب عدم استحسان أهمية التكرار، في كل مستويات اللغة، داخل اللغة الأدبية. ومع ذلك، مادام التكرار المعجمي يلفت الانتباه بشكل واضح، فإنه بسبب ذلك يتم اجتنابه لفائدة التنوع بالترادف، أو الاستبدال (Substitution) بالضمائر، التي هي أدوات مهمة للتماسك. مثل هذا التكرار يبدو أنه يوحي بغياب خاصية التعمد للكلام العادي، وهو يرتبط في أحوال كثيرة بالأساليب «البسيطة»، مثلاً قصص الأطفال، أو الأحداث المؤرخة القروسطية، مثلاً، **موت آرثر** لمالوري:

This beast went to the well and drank, and the noise was in the beast's belly like unto the questing of thirty couple hounds, but all the while the beast drank there was no noise in the beast's belly ...

هذا النوع من التكرار قد يعود إلى التقنيات الشفوية للتأليف والإلقاء: بكل تأكيد يكون شائعاً في شعر اللغة الإنجليزية القديمة، وأن تكرار الأشطر كلها أو الجمل يعد خاصية للأغاني الشعبية. ما سمي بالتكرار التزايدي (Incremental Re-

petition) أو الأسلوب المضاف (Adding Style) يحيل على تقنية الأغنية الشعبية المميزة للتكرار المتمازج مع الأبيات الشعرية التي تطور الحكاية :

And What Will Ye Leave To Your Ain Mither Dear, Edward, Edward?
And What Will Ye Leave To Your Ain Mither Dear,
Me Dear Son, Now Tell Me, O?
The Curse of Hell Frae Me Sall Ye Bear, Mither, Mither:
The Curse of Hell Frae Me Sall Ye Bear:
Sic Counsels Ye Gave To Me, O.

(**إدوارد** (*Edward*))

أنواع أخرى من التكرار يتم استغلالها في السرديات، مثلاً تكرار المركبات والموضوعات من أجل أفكار مهيمنة متكررة (Leitmotifs).

نوع آخر من التكرار المعجمي، في ارتباط مع التكرار النحوي أو الموازاة (Pa-rallelism)، هو سمة لأنواع مختلفة عديدة من خطاطات البلاغة (Schemes of Rhetoric: مثلاً التكرارية (Anaphora) (تكرار الكلمات في بداية الجمل المتتالية)، و تكرار النهاية (Epistrophe) (تكرار عند نهاية الجمل) وتواطؤ (Symploce) (تكرار في البداية وفي الأخير). (انظر أيضاً تكرار توكيدي (Epizeuxis) ومواطأة (Ploce)). إنها أدوات دالة لإبراز الانفعال و «إبراز» الموضوع سواء في الكلام الأدبي أو السياسي. مثل هذه الصور معتادة على نحو خاص في شعر القرن السادس عشر والسابع عشر، عندما كانت موضة فنون البلاغة في أوجها، مثلاً:

Tell Zeal it Wants Devotion,
Tell Love it is But Lust :
Tell Time it is But Motion,
Tell Flesh it is But Dust

(والتر راليغ (Walter Raleigh)): **الكذبة** (*The Lie*)).

نماذج واضحة للتكرار على المستوى الصواتي (Phonological) في الشعر هي تلك التي للإيقاعات المطردة، لإنتاج أوزان مختلفة، كذلك تكرار الصوائت



والصوامت في الجناس (Alliteration)، والتجانس الصوتي (Assonance) والقافية (Rhyme).
(انظر أيضاً تكافؤ (Equivalence)).

■ خطاب غير مباشر (Reported Speech)

(انظر خطاب غير مباشر (Indirect Speech)).

■ تمثيل: تمثيل الكلام، تمثيل الفكر، مُمَثَل: كلامٌ مُمَثَل، فِكْرٌ مُمَثَل (Representation: Representation of Speech, Representation of Thought, Represented: Represented Speech, Represented Thought)

(1) لقد أقلقت مشاكل أداء الكلام (Rendering Speech)، ووسيط زمني بسماته المميزة، في الوسط الخطي المكتوب، الكتاب والنقاد على حد سواء، لقد اهتم هؤلاء على نحو خاص بمحاولة تصنيف منهجيات التقديم، أو التمثيل (Representation) الأفضل، مادام أن هذه قد تكون في أحسن الأحوال مجرد وهم الحقيقة، بناءات بلاغية. إن تمثيل سيرورات الفكر التي أصبحت بارزة في الرواية منذ بداية القرن العشرين، والسمة التقليدية لليوميات والسير الذاتية، هي أيضاً أكثر صعوبة مادام ليس بالامكان التعبير عن قدر كبير من أفكارنا مطلقاً، وإذا ما وجدت وفهي غير مبنية بشكل واضح بنماذج تركيبية عادية (Syntax). ويمكن أيضاً ملاحظة صعوبات تمثيل الأفكار في السينما: حيث تكون سطحية في غالب الأحيان عندما لا يتم استعمال الصوت (Voice – Over).

بالنسبة للتصنيفات المختلفة للكلام وتمثيل الفكر، أساساً بلغة المعيار (Norm) أكثر من الوظيفة (Function)، انظر على الخصوص آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)، ودوريت كوهن (Dorrit Cohn) (1978)، ومونيكا فلوديرنيك (Monika Fludernik) (1993)، وجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)، وجيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)، وبراين مكهيل (Brian Mchale) (1978)، ونورمان بايج (Norman Page) (1973) وإيلينا سيمينو ومايك شورت (Elena Semino and Mick Short) (2004)



(المبنية على تحليل المتن). يقدم رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Roland Carter and Michael McCarthy) (2006) تحليلاً شاملاً لعدد من المظاهر. وقد قامت كاتي وايلز بفحص تقنيات المقامات (Seances). انظر، أيضاً، كلام/ فكر مباشر (Direct Speech/ Thought)، وكلام/ فكر مباشر حر (Free Direct Speech/ Thought)، وكلام / فكر غير مباشر (Indirect Speech/ Thought)، حوار داخلي (Interior Monologue)، حوار داخلي محكي (Narrated Monologue)، ونقل سردي (Narrative Report)، وسرد نفسي (Psycho-Narration)، ووسم (Tag-ging).

(2) كلام وفكر مُمَثَّل (Represented Speech and Thought) (RST). هو ما استعملته آن بانسفيلد لوصف ما يسمى على نحو شائع بكلام/ أسلوب غير مباشر حر (Free Indirect Speech–Style). وبهذا المعنى، تم استعمال الكلام المُمَثَّل أول مرة من طرف أوتو جيسبرسن (Otto Jespersen) (1922).

(3) كلام مُمَثَّل (Represented Speech) استعمله أيضاً فالنتين نيكولافيتش فولوشينوف (Valentin Nikolaevich Voloshinov) (1973) وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (مثلاً 1981) لتغطية جل الأنماط المختلفة لـ **(1)**.

من المفيد، أحياناً، أن يكون هناك مصطلح عام، مادامت أنماط مباشرة وغير مباشرة حرة ترد على نحو مميز في الروايات. وهناك دائماً انسياب دينامي من نمط لآخر. والأمر نفسه في تمثيل الوعي (مثلاً في روايات فيرجينيا وولف. يمكن للمصطلح، أيضاً، أن يتضمن بدائل، مدروسة بشكل أقل، مثل it is X Who Has Said، و if ... She Says To You، و You Could Say To Him، و What X is Saying is.

■ خَبَرٌ **(Rheme)**

(1) أحد زوج المصطلحَيْن (انظر أيضاً الفكرة محور (Theme)) الذي تم تطويره من طرف لسانيي مدرسة براغ ما بعد الحرب كجزء من اهتمامهم العام بالقيمة الإخبارية للأقوال. (انظر، أيضاً، دينامية تواصلية (Communicative Dynamism)، ومنظور وظيفي للجملة (Functional Sentence Perspective) (FSP).

يحمل الخبر (Rheme) أو العنصر الخبري (Rhematic Element) دلالة مهمة



أكثر في الكلام، متزامنا بشكل شائع مع معلومة جديدة (New Information) على الأقل في الإنجليزية. يرد في موقع بؤرة (Focus) نحو نهاية الكلام. ويحمل الثيمة أو الفكرة محور (Theme) دلالة أقل في المضمون (Content)، ويرد عموما في البداية. ما يربط المحور والخبر هي عناصر انتقالية (Transitional Elements) هي الأفعال (Verbs) دائماً، مثلاً: Here we (محوري) go round (انتقالي) The mulberry rhematic (خبري).

هناك إذن سلم «للدينامية»، الخبر يدفع بالرسالة إلى الأمام (Message). العناصر الخبرية نفسها يمكن أن تتدرج ديناميا كما في: (There Was) an Old Man/ With a Beard.

(2) خارج مدرسة براغ توجد مصطلحات ثيمة أو فكرة وخبر على نحو شائع، لكن بطريقة مخططة لها أكثر، كعناصر ابتدائية أو غير ابتدائية، المطابقة للفاعل (Sub-ject) والمحمول نحوياً وأحياناً يتم تأويلها كموضوع (Topic) وتعليق (Com-ment)، (انظر عمل ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004) في إطار النحو النسقي (Systemic Grammar) حول المحورة (Thematization). ما قيل عن موضوع (Topic)، هو في الواقع، معنى (Rhema) (خبر) في اليونانية القديمة.

رغم أن أحد نتائج هذا الفصل عن المنظور الوظيفي للجملة (FSP) بصرف النظر عن قيم المعلومة هو أن الثيمة سيكون دائماً في البداية والخبر (الآن مندمجاً في العناصر «الانتقالية») سيكون دائماً هو البقية: إنه يفقد أهميته. ولذلك فجمل ذات رتبة كلمة موسومة، مثلاً حيث المعلومة المهمة تكون في الصدارة، لن يتم تمييزها من الجمل ذات رتبة عادية، مثلاً:

Monday's Child (Theme) / is Fair of Face (Rheme),

Fair of Face (Theme) / is Monday's Child (Rheme).

■ بلاغة (Rhetoric)

(1) من (Techne Rhetorike) (فن القول) اليونانية، وهي في الأصل تخصص يهتم بالمهارات التطبيقية للخطابة كأداة للإقناع. لقد شكلت البلاغة (Rhetoric) جزءاً مهماً من السياق الثقافي حيث معظم الأدب الإنجليزي والأوروبي قد تم إنتاجه انطلاقاً من القرن العاشر إلى القرن الواحد والعشرين. لقد أفلت الدراسات الشكلية



للبلاغة الكلاسيكية، مع ذلك إن لم تكن قد اندثرت تماماً في التعليم العالي، كما اندثرت دراسة اللغات الكلاسيكية. إنه أمر مؤسف، مادامت البلاغة تتخلل حقول السياسة الحديثة والقانون والطقوس الدينية والإشهار، والأدب أيضاً. لقد تمت إعادتها إلى دور مركزي في الخطبة الشعبية، شكراً لرئيس الولايات المتحدة الأميركية، باراك أوباما. لقد ناقش التفكيكيون في الواقع على أن كل المعرفة لا يمكن أن تنفلت من بلاغية (Rhetoricity) اللغة التي تشكلت فيها. ناقش اللسانيون المعرفيون على أن البلاغة تتخلل سيرورات فكرنا.

تم تطوير بعض تقنيات الأسلوبية من طرف الخطباء البلاغيين للقرن الخامس قبل الميلاد، والتي تم تشكيلها من بعد في أبحاث ودلائل: ما يسمى على الخصوص بالصور التعبيرية (Figures of Speech): خطاطات (Schemes) وصور بيانية (Tropes) التي تساعد على بناء وتطوير الحجة وتحريك الانفعالات.

في عصر النهضة، وعلى الخصوص تحت تأثير المصلح بيتر راموس (Peter Ramus)، مثل هذه الصور تصبح على نحو متزايد محددة بالفن الكامل للبلاغة، التي حددت ببساطة كفن الحديث بشكل جيد (Bene Dicendi)، لكن دراسة هذه الصور تحت عنوان البيان (Elocution) أو أسلوب (Style)، كانت من الناحية التقنية واحدة من الأجزاء الأربعة الكبرى أو تقسيمات البلاغة. والأجزاء الأخرى هي ابتكار (وحي التأليف) (Inventio) (نتائج الموضوع (Topics)): ترتيب (Disposito) (ترتيب الأفكار)، حِفْظ (Memory) (حديث مهيأ، وليس عفوياً) وتلفظ (Pronunciation) أو أداء (Delivery) (تلفظ، يتضمن إيماءات مصاحبة) .

لقد أصبحت البلاغة واحدة من الدروس الكبرى للدراسة في منهاج التعليم الأوروبي، وواحدة من الفنون العقلية السبعة التي هي (Seven Liberal Arts)، وثيقة الصلة بمهارات أخرى «للتواصل» الخاصة بالنحو والمنطق (Dialectic). لقد كانت تدريباً ثميناً للكتاب (الذكور) المستقبليين الذين طبقوا ما يمكن أن نسميه منهجيات النقد التطبيقي للكتاب السابقين، بالإضافة إلى تأليف أعمالهم الخاصة.

أحد الاهتمامات المطردة عند المنظرين التي لازالت تعكسه إلى اليوم ظلال معنى مصطلح بلاغة نفسه، تكمن في مدى نزاهة البلاغي أو الخطيب. منذ عهد سقراط، تم الحكم على البلاغة بأنها «أم الأكاذيب» في تلاعبها الممكن لإخفاء الحقيقة بدل إظهارها، كما أن ارتباطاتها بسطحية الفكر والتعبير، و«بالأسلوب الرديء» قد استمرت منذ ذلك الحين.



(2) مع تطور مواضيع مثل السيميائيات (Semiotics)، والأسلوبية (Stylis-tics) والمبدأ العملي (Pragmatics)، فقد تم إحياء الاهتمام بالبلاغة التقليدية إلى حد ما. وبالفعل فقد تم اقتراح مجالات جديدة للبلاغة من أجل تطويرها. وقد أثير اهتمام مبكر «بفلسفة» البلاغة بواسطة عمل إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) (1936)، الذي ربط الماضي بالعمل الحالي في الأدب والنقد التطبيقي. في الولايات المتحدة الأميركية على الخصوص، تواصل الدلائل التي تقدم توجيهات حول مهارات التأليف (Composition) في التقليد البلاغي، فيما يسمى أحياناً بالبلاغة الحديثة (Modern Rhetoric) (انظر أيضاً تحليل الجنس (Genre Analysis)).

بمعنى ما، يمكن اعتبار الأسلوبيات الحديثة كتطور للفرع الأساسي للدراسة البلاغية، أي البيان (Elocutio)، باهتمامها بالعلاقات بين الشكل (Ver- (Form) ba) والمضمون (Content) (res)، والتركيز على تحليل السمات المميزة للتعبير (الأدبي خصوصاً). كان العمل المبكر لجيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) على الخصوص، محاولة لدمج الرؤى اللغوية الحديثة بالعمل التقليدي على الصور البلاغية: ما أسماه بالبلاغة الوصفية (Descriptive Rhetoric). علماء آخرون، مثل جماعة مو (Group μ) البلجيكية، ركزوا اهتمامهم على الصور البلاغية واقترحوا تصنيفات على أساس لغوي صارم (انظر، أيضاً، هنريش بليت (Heinrich Plett) (1985) في أسلوبياته البلاغية (Rhetorical Stylistics)).

في الثمانينات، قارب كل من ليش (Leech) (1983) ولسانيون آخرون أمثال ديك ليث (Dick Leith) وكريغ ميرسن (Greg Myerson) (1989)، البلاغة من منظور عملي واسع، وأعادوا للواجهة مرة أخرى المعنى الواسع للبلاغة التقليدية باعتبارها أداة للإقناع الشعبي، ومنتجة للخطاب الاجتماعي بالمعنى العاطفي (Af-fective Meaning)، أو تأثير إنجازي (Perlocutionary Effect) على المخاطَبين. (بخصوص تطبيق ليث وميرسن على شعر فيليب لاركين، انظر كاتي وايلز (Katie Wales) (1993)).

(3) ليس مفاجئاً، إذن، أن يصبح مصطلح بلاغة اليوم يستعمل في اللسانيات الحديثة، ونظرية الأدب بمعان جديدة التي تعكس منظوراً حالياً أكثر منه تقليدياً، أو بمعان تقترن بشكل فضفاض بمعان تقليدية أخرى. وهكذا بالنسبة إلى ليش



(Leech) (1983) مثلاً، البلاغة هي مجموعة «مبادئ» تحاورية و«مأثورات»، بيشخصية ونصية. بالنسبة لـ م. ب. جوردان (M. P. Jordan) (1984) وآخرون منذ الثمانينات وما فوق، تحيل «البلاغة» أو العلاقات البلاغية (Rhetorical Rela-tions) للنصوص الإنجليزية اليومية على مبادئ وتراتبيات بنية المعلومة (Informa-tion Structure) واستراتيجيات «ترميزية» (نظرية البنية البلاغية (Rhetorical Structure Theory) (RST). (انظر، أيضاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004). شائع وأقل لغوية هو معنى «(مجموعة) تقنيات شكلية»، كما في عنوان واين بوث (Wayne Booth) (1961)، (بلاغة القصة) (Rhetoric of Fiction) (أي تقنيات «الحكي» و«العرض»).

(انظر، أيضاً، بلاغة تقابلية (Contrastive Rhetoric)، انظر، كذلك، كريغ هاميلتون (ناشر) (Craig Hamilton) (2005)).

■ سؤال بلاغي (Rhetorical Question)

ميزت البلاغة (Rhetoric) أنماطاً أربعة من الأسئلة في صور الفكر (Figures of Thought) (انظر مثلاً سؤال (Quaesitio))، لكن أحد الأسئلة المعروفة على نحو شائع باعتباره سؤالاً بلاغياً (Rhetorical Question) كان يسمى استفهام. (Interrogatio) (أو (Erotema) (سؤال بلاغي) في اليونانية). إنه سؤال لا يتوقع جواباً، مادام يؤكد بالفعل شيئاً معروفاً عند المخاطب، ولا يمكن إنكاره. إنه إذن قول متكافئ، سلبي في غالب الأحيان: كما في الشطر الأخير من: Ode To The West Wind: If Winter Comes, Can Spring Be Far Behind?، لبيرسي شيلي (وهو ما يقتضي أن الربيع ليس بعيداً جداً).

لقد ناقش ريتشارد أوهمان (Richard Ohmann) (1971) أنه فقط لأنه يبدو سؤالاً، فإنه «غير صادق»: شبه فعل كلام (Quasi-Speech Act). استدل بول دومان (Paul De Man) (1979) أيضاً من ضمن آخرين أنه برغم المقاصد، يمكن تناوله حرفيا، مثلاً البيت الشعري الأخير لـ بين أطفال المدرسة (Among School-children) لو. ب. ييتس:

O Body Swayed to Music, O Brightening Glance,



How Can We Know The Dancer From The Dance?

في فن الخطابة الكلاسيكية، كما في الخطابة حتى الآن كانت الأسئلة البلاغية مفيدة باعتبارها أدوات إقناعية للاحتكام إلى عقل المستمع، أو كأدوات انفعالية للدلالة على جيشان الشعور الطبيعي للمتكلم. (انظر لونغينوس (Longinus)، حول الجليل (*On The Sublime*) فصل 8). تعد في القصة علامة واضحة للسارد العارف، ومخاطبة القارئ المباشر. إنها ترد بشكل عام في العناوين الرئيسية للجرائد المشهورة، مثلاً: Is This Doctor The Rudest Man in Britain?

(انظر، أيضاً، كورنيليا إيلي (Cornelia Ilie) (1998) بخصوص البرامج الحوارية الأميركية).

القافية: خطاطة القافية (Rhyme: Rhyme Scheme)

(1) تعد القافية نوعاً من صدى أصواتي (Phonetic) يوجد في بيت شعري: إنها بالضبط، منسقة صوتياتية (Phonemic Matching).

تعد نهاية قافية (End-Rhyme) في الإنجليزية النوع الأكثر شيوعاً: وحدتان اثنتان تتوافقان بمتواليات مماثلة للأصوات الممتدة من الصائت (المنبور دائماً) إلى نهاية الكلمة، مع صوت ابتدائي متنوع، مثلاً: June/ Moon ، Rose/ Toes. ترد مثل هذه القوافي بشكل عام في نهايات الأبيات العروضية، داخل الأبيات (الشعرية) المسماة قوافي داخلية (Internal Rhymes). وكما تبين ذلك Rose/ Toes، فالقافية صوت، وليست تهجية (Spelling)، وهذا أمر أساسي. تُنْتِجُ التهجيات المماثلة لكن ذات تلفظات مختلفة قافية بصرية (Eye–Rhyme)، مثلاً: Bough/ Cough. بعض القوافي غير التامة على نحو جلي قد تنشأ عن تنوع اللهجة (Dialect Variation) (مثلاً، الجمع بين Her وThere المتقافيتين في ليفربول)، أو تغيرات الصوت التي تحدث عندما تتم كتابة البيت الشعري: وهكذا يقفي ألكسندر بوب في القرن الثامن عشر بين Obey و Tea. قد تكون الأخرى تحريفات متعمدة، دائماً لتأثير هزلي (يسمى هذا في البلاغة بالاستبدال الصوتي (Antisthecon))، كما في:

There Was a Good Canon of Durham,
Who Fished With a Hook and a Worrum.



أكثر شيوعاً في اللمريكيات[*] (*Limericks*)، تعد حقاً قواف تامة لكن مع تهجيات معدلة، مثلاً:

An Innocent Maiden of Gloucester
Fell in Love With A Concester Named Foucester.

وكما يكشف عن ذلك هذا المثال أيضاً، يمكن للمقاطع المكررة أحياناً أن تتضمن نهايات كلمات غير منبورة أو «ضعيفة» أكثر من منبورة أو «قوية»: تسمى أيضاً قافية مؤنثة (Feminine Rhyme)، في مقابل قافية مذكرة (Masculine Rhyme). هناك تنوعات أخرى حول نموذج القافية التامة (Full Rhyme)، التي أصبحت مشهورة خصوصاً مع ابتداء القرن التاسع عشر، مثلاً: نصف قافية (Half-Rhyme) مع تكرار الصوامت الأخيرة فقط ، وتنوع في الصوائت، مثلاً، Bend/ Sand، تناوب صوتي (Apophony) أو قافية مائلة (Slant Rhyme)، مع تكرار للصوامت الابتدائية والأخيرة معاً، مثلاً، Bend/ Band. (انظر، أيضاً، تجانس صوتي (Conso-nance)، ونصف قافية (Pararhyme)). يُسَمى الجناس (Alliteration) أحيانا قافية أولى (Initial Rhyme) مادام الصوت الاستهلالي هو الذي يتكرر، مثلاً، (Four Fat Frogs). يُسَمى تكرار الصامت والصائت الأول قافية معكوسة (Reverse Rhyme) (مثلاً، Cash/ Carry). شائعة في كلمات أغاني البوب (Pop) شبه قواف مثل: Night/ Bike (الانفجاريات الأخيرة (Plosives))، وBreathes/ Leaves (الاحتكاكيات الأخيرة (Fricatives): التي تسمى أحياناً بقواف متأرجحة (Rock Rhymes) (انظر أ. زويكي (A. Zwicky) (1976)).

وإلى الوقت الحاضر، كانت القافية سمة سائدة للبنية العروضية للإنجليزية، منذ الغزو النورماندي (Norman Conquest)، عندما تم إدخالها تحت التأثير الفرنسي. لقد استعمل الشعر الأنجلوساكسوني الجناس كسمة متماسكة للشكل. ومع المقدمة التلقائية لنماذج المقاطع الشعرية (Stanza) المتنوعة، تم ترسيخ كثير من خطاطات القافية (Rhyme Schemes) المهيمنة. فالتقفية في الأبيات الشعرية المتاخمة (aa، bb... إلخ) هي سمة الدوبيت الملحمي (Heroic Couplet) ونموذج (abab) معروف كقافية مناوبة (Alternate Rhyme). خطاطات القافية الشائعة

(*) اللمريكية: قصيدة فكاهية خماسية الأبيات (المترجم).



بالنسبة للشعر الرباعي التفاعيل (Four-Beats) في أبيات شعرية هي (abab) أو (abcb) (كما في وزن الأغنية الشعبية وأغاني الأطفال). هناك خطاطات أكثر تعقيداً: فيما يسمى بالقافية الختامية (Rime Couée) والنموذج هو aab، bbc ، كما في مرثية إلى القطة المحبوبة (Ode on The Death of a Favourite Cat) لتوماس غراي، مع قافية ملكية (Rhyme Royal) التي أدخلها شوسور، والنموذج هو أبيات شعرية سبعة لـ (abababcc)، ومقطع شعري مقفى (Ottava Rima) من أبيات شعرية ثمانية لـ Abababcc، ومقطع شعري سبنسري(*) (Spenserian Stanza) ذي الأبيات الشعرية التسعة من (ababbcbcc)، كما في ملكة الجن. نماذج مميزة ارتبطت أيضاً بسونيتة ذات الأربعة عشر بيتا شعريا الإيطالية والإليزابيثية.

وفي الوقت الحاضر بالإضافة إلى الشعر الشعبي، والأغاني والأغاني المقفاة (Jingles)، ليست القافية مفضلة في الشعر: الشعر الحر (Free Verse) هو الموضة. وهذا لأن القافية تثير الاهتمام بشكل واضح لموسومية الشعر باعتباره متميزا عن النثر (Prose). تقليديا، مع ذلك، في الشعر الخماسي التفعيلة أو اليمبي (Iambic)، غياب القافية كان دائماً سمةً جديرةً بالملاحظة: ما سمي بالشعر غير المقفى (Blank Verse). لقد اقترح ديريك أتريدج (Derek Attridge) (1982) أن هذا لا يحتاج إلى إغلاق للقافية بالكيفية التي يقوم بها الشعر الرباعي التفعيلة، الذي هو أكثر بروزاً على نحو محسوس.

وبسبب تذكريتها تعد القافية في أحوال كثيرة سمة ملفتة للنظر للمركبات الجديدة (New-Compounds) (مثلاً (Brain Drain))، ورقيات سحرية، والشعارات. ولذلك فإن صوِّت بحنجرتك (Vote With Your Throat) كانت تشجع ألوان مضخات الجعة التي اتخذت ألوان الأحزاب السياسية في السباق نحو الانتخابات العامة 2010.

(2) وتعد قافية (Rime) ذات التهجية المهجورة لـ (Rhyme) (كما في **أغنية البحار العجوز** لصاموئيل تايلور كوليريدج مصطلحا استعمله بعض الأصواتيين (Phoneticians) لوصف الصائت (Vowel) (مع أو دون صوامت) الذي يلي استئناف (Onset) أي مقطع (Syllable) (الصوامت). ومادام قد تم تفضيل هذا

(*) نسبة إلى الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر (المترجم).



المصطلح من قبل استراتيجية الأبجدة الوطنية (National Literacy Strategy) لتلاميذ الطور الابتدائي في أواخر التسعينات، فمن المؤمل أنهم قد يتمكنون من تمييزه من (Rhyme).

■ الإيقاع (Rhythm)

(1) الإيقاع والقافية يشتقان معاً من نفس الكلمة اليونانية (Rhuthmos) «Flow» «جريان». لقد تم وصف إيقاع (Rhythm) بشكل عام في الأصواتيات وعلم العروض كنموذج إدراكي للمقاطع المنبورة (Accented) وغير المنبورة (Unaccented) في اللغة. **لقد اعتقد الفلاسفة اليونان أن قابلية الإيقاع تعد غريزة** بشرية طبيعية. وحتى في الكلام التلقائي، والمعد سلفا أيضاً، يكون الإيقاع مطرداً على نحو ملائم، ترد المقاطع المنبورة في فواصل متساوية على نحو تقريبي (انظر أيضاً توافق زمني (Isochrony)). ففي الشعر تزداد الاطرادية لإنتاج نماذج عروضية، قارن:

x / x / x / x / x / x / x
In Scotland, Wales and Northern England, snow will fall on high ground;

and:

x / x / x / x / x /
Around his tomb let Art and Genius weep
x / x / x / \ / x /
But hear his death, ye blockheads! hear and sleep
(Samuel Johnson: *Vanity of Human Wishes*)

(انظر، أيضاً، توماس كاربر وديريك أتريدج (Thomas Carper and Derek Attridge) (2003)).

تعد الإيقاعات المطردة أيضاً سمة لأغاني الأطفال، وأناشيد كرة القدم، رقيات تعاويذ السحر والطقس الديني. نجد الاطرادية الواضحة للإيقاع أيضاً في كثير من الأعمال النثرية الأدبية، وقد تم صقلها بالموازاة مع الاطرادية التركيبية للموازاة (Parallelism) والطباق (Antithesis) من طرف كتاب القرن الثامن عشر مثل جونسون. تم صقل النثر الإيقاعي القريب من الشعر أيضاً في المرحلة الأنجلوساكسونية من طرف وعاظ دينيين مثل إيلفريك وولفستن (Wulfstan)



يتصدر الإيقاع أحياناً لتأثيرات تعبيرية أو أيقونية، من طرف الروائيين: وهكذا فتشارلز ديكنز يقترح اطرادية الحركة والصوت في القطار السريع، في دمبي وابنه:

Through The Hollow, on The Height, By The Heath, By The Orchard, By The Park, By The Garden, Over The Canal, Across The River, Where The Sheep Are Feeding, Where The Mill is Going, Where The Barge is Floating, Where The Dead Are Lying, Where The Factory is Smoking, Where The Stream is Running ...

(2) تم استعمال إيقاع في النقد الأدبي والسيميائيات (Semiotics) في بعض الأحيان بشكل فضفاض وغامض وفقاً لعمل إ. م. فورستر (E. M. Forster) (1927) حول الرواية للإحالة على نماذج التكرار التي تطبق على النص برمته سواء كان تعبيرياً أم سمعياً- مرئياً، ومن ثم تمنحه نسيجها المميز، وبنيتها المشابهة «للإيقاع» الكامل لقطعة موسيقية.

■ **دور: دور اجتماعي، دور الخطاب، دور دلالي، دور سردي... إلخ.** **(Role: Social Role, Discourse Role, Semantic Role, Narrative Role, etc.)**

(1) «كل العالم بمنزلة مسرح»، {أمر} معروف جداً في السوسيولوجيا والسوسيولسانيات حيث المفهوم الدرامي لأداء الدور (Role-Playing) تم تكييفه لدراسة سلوكنا الاجتماعي. في بداية القرن السابع عشر كان دور (Rôle) الفرنسي لفة (ورق) (Paper) Roll يُكْتَبُ فيها دور الممثل.

يعد دور (Role) مفهوماً علائقياً أو ارتباطياً: كل واحد منا لديه عدد من الأدوار المختلفة يؤديها في مقابلاتنا اليومية مع أناس مختلفين في أوضاع اجتماعية مختلفة: نفس الشخص قد يكون على نحو مختلف كمحاضر أو أم، أو اشتراكي أو زبون... إلخ، ولكل دور من هذه الأدوار الاجتماعية (Social Roles) لدينا بعض المعايير أو توقعات السلوك، نحن متعودون على أن نمثل (Act) بطرق خاصة، ونقيم الاختيارات للغة المناسبة. (انظر أيضاً النمط أو التعامل اللغوي (Regis- ter)، وفحوى (Tenor)). وللأسف يمكن (للرتابة الاجتماعية أن تظهر، والذي يمكن أيضاً أن يثبت في صور الإشهار: صورة ربة المنزل، مثلاً، في دور الملاك



المدبر. ليست كل الأدوار منسجمة مع بعضها بعضاً: فقد يقع تعارض الدور (Role Conflict). وهكذا، فدور ربة المنزل يتعارض بشكل شائع مع دور المُعيل. لبعض الأدوار وضع اجتماعي أكثر من أدوار أخرى: ربة البيت في وضع أدنى من مهن أخرى كثيرة. بعض الأدوار الاجتماعية يتم اكتسابها عبر إنجاز محدد أو تنافس، وبعضها ينشأ بشكل طبيعي خلال الظروف (مثلاً، ابنة، أخت، خطيبة، زوجة، أم خالة، مطلقة، ربة بيت).

تشبه بعض الأدوار بشكل جلِ الأدوار المسرحية بسبب طبيعتها الطقوسية: ملابس خاصة و/ أو سمات مميزة للغة المصاحبة لدور العروس أو العريس، والبَناء الحر، أو ضيف على حفلة روايال غاردن. تعكس لغة التخاطب (Terms of Address) على نحو مميز **اختلافات الدور الاجتماعي: الأستاذة وايلز في أوضاع عمومية أو شكلية (Formal)،** في مقابل الأم في المنزل، مثلاً. في بعض اللغات تبنى اختلافات الدور الاجتماعي داخل النظام النحوي للضمائر (Pronouns). تشير ضمائر الشخص في الإنجليزية فقط إلى الأدوار الإشارية (Deictic Roles)، أي أنها تعين مشاركين في وضع كلامي (Speech Situa- tion: المخاطِب (أنا)، المخاطَب (أنت) والآخرون (هي، هو، هم). (انظر أيضاً صورة (Face)، شخص (Persona)).

(2) كان لتعدد ولتعقيد أدوار الخطاب (Discourse Roles) اهتمام جذاب في تحليل الخطاب (Discourse Analysis). مثلاً، قد لا يكون المتكلم هو صاحب القول، بل شخص ناطق باسم جهة أو أحد ما، ومستقبل الرسالة قد لا يكون هو المخاطَب بل المتفرج.

(3) في اللسانيات ما سمي أحياناً بتحليل بنية الدور (Role Structure Analysis) يطبق على تلك النظريات النحوية أو نماذج مثل نحو الحالة (Case Gramme) (انظر شارل فيلمور (Charles Fillmore) (1968)) والتعدية (Transitivity) في النحو النسقي (Sys- temic Grammar) لميخائيل هاليداي، حيث المركب الاسمي (م. س) (Noun Phrase (NP)) يمكن التعبير عنه بلغة العلاقات الدلالية. وهكذا، فالفواعل (Subjects) النحوية ذات إحالة بشرية لها بشكل عام دور تنفيذي (Agentive Role) كمحرض أو فاعل للعمل (مثلاً: <u>Jack and Jill</u> Went Up The Hill)، مفعولات مباشرة (Direct Objects) ذات إحالة بشرية هي بشكل عام ضحايا (Patients) مستقبل الحدث (مثلاً: I Took <u>Him</u> By The Left Leg,/ And Threw <u>Him</u> Down The Stairs). أدوار دلالية (Semantic Roles) أخرى للمركبات الاسمية قد تكون لمصلحة مستفيد (Beneficiary)، وأداة (Ins- trument)... إلخ.



وكما بين عمل هاليداي (Halliday) (1971)) نفسه حول رواية الورثة (*The Inheritors*) لوليام غولدينغ فإن مفهوم الأدوار الدلالية قد أثبتت قيمتها في الأسلوبيات بخصوص تحليل البنية الدلالية للنصوص بلغة الأيديولوجيا ورؤية العالم (World-View). إن اختيار الأدوار الدلالية يمكن أن يعدل بقوة منظور النص ليقترح، مثلاً، «منفذية» شاملة أو «سلبية» شاملة لجزء من الشخصيات الأساسية.

(4) في الدراسات السردية المبكرة، تم استكشاف بنية الدور (Role Structure) مسبقاً في تحليل الحبكات من طرف الشكلاني فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1928) في دراسته للحكايات الشعبية الروسية. فالمتن أو المادة اللغوية، كما ناقش ذلك، يمكن تقليصه إلى مجموعة أساسية من التشكيلات، مبينة على الشخصيات التي ترد في مجموعة أدوار أو أحداث وظائف (Functions)، مثلاً: «بطل»، «نذل»، و«المرسل»، و«المساعد». يمكن أن يكون للشخصية أكثر من دور (فقد يتحول البطل إلى نذل)، وعلى نحو معكوس، قد يتم ملء دور واحد بأكثر من شخصية واحدة (قد يكون هناك مساعدون كثر للبطل).

عمل بروب تبناه فيما بعد البنيويون الفرنسيون في الستينات أمثال أ. ج. غريماس (A. J. Greimas) (1966) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1969) اللذين طورا الأنحاء السردية (Narrative Grammars) على أساس الشخصيات والأحداث منظور إليهما وظيفياً وخطاطياً كفواعل (Actants) أو مشاركين في سلسلة من الأعمال أو القضايا.

■ شكلانية روسية (Russian Formalism)

(انظر شكلانية (Formalism)).




مكتبة
الفكر الجديد

S

■ فرضية سابير وورف (Sapir-Whorf Hypothesis)

(انظر حتمية: لغوية (Determinism: Linguistic)).

■ خطاطة، نظرية الخطاطة (Schema, Schema Theory)

(1) الخطاطة (Schema) من «شكل، هيئة» اليونانية، وهي تحيل في معناها الأساسي على التنظيمات الهيكلية للمعرفة التصورية، وقد استعملت في الأصل، أيضاً، من طرف الفيلسوف إيمانويل كَنْت في نهاية القرن الثامن عشر. لقد ارتبطت على نحو خاص بعلم النفس وعمل فريدريك بارتليت (Frederic Bartlett) (1932)، لتفسير كيف يعاد تنظيم المعلومة انطلاقاً من الحكايات باستمرار في ذاكرة القراء انطلاقاً من ثقافات أخرى لتتلاءم مع توقعاتهم الخاصة ومعرفتهم التصورية أو صورهم الذهنية. لقد أصبحت نظرية الخطاطة التي تم تطويرها بواسطة الذكاء الاصطناعي (AI) وعلم النفس المعرفي في السبعينات، مؤثرة في اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) والمقاربات المعرفية للأدب وفهم النص. (انظر كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997)، جوناثان كولبيبر (Jonathan Culpeper) (2001)).

أجزاء ضئيلة متصلة للمعلومة الثقافية العامة المبنية على التجربة اللفظية وغير اللفظية... إلخ، يتم تخزينها كرزم أو خطاطات (Schemas) أو (Schemata)، ورغم



أنها روتينية في أحيان كثيرة فإنها «تجدد» باستمرار أو تتحدى أيضاً. فالخطاطات مع ذلك مهمة بشكل حاسم بالنسبة للقراء لإقامة استنتاجات حول ما يجري في النص أو الفيلم، لملء الثغرات (Gaps) وجعلها منسجمة. (انظر، أيضاً، عالم النص (Text word). إنها مؤثرة أيضاً في قدرتنا التواصلية العامة: ولذلك، فإننا نعرف كيف نشتري تذكرة القطار، وماذا نقول (أو لا نقول) عند حضور الملكة.

تتضمن مصطلحات متصلة ومتداخلة على نحو ملتبس لوصف الأنماط الفرعية للتمثيلات الذهنية كتابة (Script) (معلومة مخزنة بشكل أكثر دينامية باعتبارها «سرداً»، مثلاً: ما يقع «بشكل طبيعي» في مقابلة أو مطعم: مشهد (Scene)، وسيناريو (Scenario)، وتصميم (Plan) وإطار (Frame) عند ر. شانك و ر. أبلسن (R. Schank and R. Abelson) (1977)).

(2) لقد اقترح غاي كوك (Guy Cook) (1994) أن الأدب بالخصوص يتجه لأن يكون خطاطة إنعاش (Schema – Refreshing) أكثر من تعزيز خطاطة (Schema – Reinforcing).أي، إن طرقنا المألوفة لإدراك العالم في تحد واضطراب، في غالب الأحيان بواسطة لغة أو بنية منحرفة، بالإضافة إلى ذلك كمضمون. وهكذا، في الاستعراضات الهزلية أيضاً: خطاطة المطبخ تعمها الفوضى في كثير من الأحيان. يتجه المعلنون لتأكيد الافتراضات الروتينية من جهة ثانية. رغم أنه يصر على إنعاش – خطاطة القارئ، فإن فكرته تبدو أنها تقترب من الفكرة الشكلانية التقليدية اللاتلقائية (De-Familiarization) كخاصية ملازمة للنصوص. وعلى أية حال، إذا كانت الخطاطات تمثيلات ذهنية، فإن قراء مختلفين سيستجيبون على نحو مختلف للنصوص: فنفس النص قد يكون تعزيز–خطاطة، لقارئ واحد، وإنعاش–خطاطة لقارئ آخر، حسب تجربتها الشخصية (مثلاً، **الرواية الشعبية**(*) (*Bonk-Buster*)). رغم افتراض التجانس الثقافي، سيكون هناك بعض التنوع في هذه التمثيلات الذهنية العامة من شخص لآخر. (عن إنعاش الخطاطات والشعر انظر إيلينا سيمينو (Elena Semino) (1997).

(3) في نظرية الاستعارة المعرفية (Cognitive Metaphor) تعد خطاطات

(*) نوع من الروايات التي تتضمن لقاءات جنسية صريحة باستمرار، وذلك في إطار معاصر (المترجم).



الصورة (Image-Schemata) أو الخطاطات تمثيلات ذهنية مبسطة أساسية للتجارب المادية العامة التي يتم إسقاطها في الاستعارات التقليدية لوصف الظواهر المادية أو الذهنية الأكثر تعقيداً أو دينامية: مثلاً حاويات أو احتواء، أوروابط، أوحركة فوق وأسفل أو من مصدر إلى هدف، أوتوازن. ولذلك نتحدث عن حوار متوازن، أو يجتاز وضعا. (انظر على الخصوص عمل جورج لاكوف ومارك تورنر منذ أواخر الثمانينات. وبخصوص تطبيق تخيل الملك لير، انظر دونالد فريمان (Donald Free-man) (1993)).

■ خطة، خُطَاطة (Scheme)

كان المصطلح مألوفا في البلاغة وهو تقسيم الصور التعبيرية (Figures of Speech) إلى خطاطات (Schemes) وصور بيانية (Tropes)، رغم أن مصطلح خطاطة (Scheme) نفسه مشتق من (Schema) (خطاطة) اليونانية التي تعني «شكل» (Form)، مادام قد استعمل أول مرة في الإنجليزية في القرن السادس عشر، فقد تم استعماله في غالب الأحيان ببساطة كمرادف لصورة كلامية عموما.

تتضمن الخطاطات تلك الصور التي ترتب الكلمات في نماذج مخططة لاطرادية صدارة الشكل والتركيبية والمعجمية والأصواتية (انظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969)). الخطاطات الشائعة هي تلك التي تتوقف على الموازاة (Paral-lelism) والتكرار (Repetition) بين الجمل، مثلاً، تكرارية (Anaphora)، وتكرار النهاية (Epistrophe)، أو ضرب من التباين أو القلب (Inversion) (تضاد (طباق) (Antithesis)، مقابلة عكسية (Chiasmus)). تتضمن خطاطات الصوت، تجانس صوتي (Assonance) وجناس (Alliteration).

■ انتقاء(ئي): سمة انتقائية، تقييد انتقائي، قاعدة انتقائية (Selection(al): Selectional Fea-ture, Selectional Restriction, Selectional Rule)

مصطلحات نالت شهرة في الاستعمال من خلال النحو التوليدي كما تمت مراجعته انطلاقاً من 1965، بعدما أعاد تشومسكي وآخرون النظر في العلاقات بين التركيب والمعنى.



باشتغاله على مبدأ أن الوحدات المعجمية تستنتج من المعجم في البنية العميقة نحو «خاناتها» المناسبة في البنية السطحية، فقد ميز تشومسكي، أيضاً أن هناك مستلزمات أو تقيدات على توارد الوحدات في السياق النحوي، فيما يبدو أن جزءً منه دلالي وجزء تركيبي. ولذلك فبينما الفيلة (فاعل) تأكل (فعل) فولاً سودانياً (مفعول) جملة نحوية، فإن فول سوداني يأكل فيلة ليست كذلك، رغم بنيتها مركب اسمي (م. س) + مركب فعلي + بنية اسمية. يمكن أن يقال إن الفعل (أكل) يجب أن ينتقي م. س كفاعل يوسم أو يصنف فرعياً (Subcategorized) بالسمة الدلالية (Semantic Feature) أو مُكَون [+حي] (+ Animate). الفعل نفسه سيوسم بقيد الانتقاء (Selection Restriction) هذا: أي [+[+«حي»]] ([+ [+«Animate»]]).

قواعد الانتقاء (Selection(al) Rules) أبدت اهتماماً بالأسلوبيات المبكرة (انظر مثلاً، جايمس ثورن (James Thorne) (1969))، على الأقل بالنسبة لانتهاكاتها. لأنها تثير نفس المشاكل بخصوص النحوية (Grammaticality) والانحراف (Deviation) مثل المظاهر الأخرى للنحو التوليدي: أي أن هناك خروقات لهذه القيود في اللغة على نحو شائع ولكن التي تم اعتبارها مقبولة (Acceptable). الاستعارة والتشخيص (Personification) تعد أمثلة للخرق المطرد لقواعد الانتقاء. قد يقبل المتكلم الفطري جيدا أن يكون هناك شذوذ (Anomaly) في أقوال مثل (Rust Eats Iron) أو (Time Eats Away Our Lives)، لكن النحو الذي لا يقدر على توليد مثل هذه البنيات السطحية لا يمكنه أن يعالج بشكل كاف كل آليات اشتغال اللغة.

السمات الانتقائية (Selectional Features) هي إذن تم تناولها بشكل أفضل خارج هذا النموذج التركيبي، بلغة نظرية دلالة الجملة (انظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1974))، أو انتظام الرصف اللغوي (Collocations). على أساس السمات المنسجمة بشكل طبيعي، مثلاً، سنجد تأليفات الصفة المحتملة Tall Trees أو Tall People، لكن ليس Tall Cushions* أو Tall Ants*. طبعاً، المعلومة النحوية المهمة تبرز في دراسة مثل هذه النماذج، وفي استعمال متعلمي الإنجليزية الأجانب، مثلاً: نوع الموضوعات التي تتوارد مع الفعل (Narrate) و(Chide)، و(Mar)، أو موضوعات مع (Recede)، و(Screech) و(Nonplus).

(انظر، أيضاً، علم العروض: دلالة (Prosody: Semantics)).



■ إحالة ذاتية، انعكاسية ذاتية أيضاً (Self–Reference, also Self-Reflexivity)

هناك فكرة تتكرر في النقاشات حول اللغة الأدبية (Litterary Language) في مختلف المقاربات النقدية وهي أنها نرجسية على نحو مميز، أي، أنها ذات إحالة ذاتية (Self-Referential). وهكذا، فرومان جاكوبسون ولسانيون شكلانيون آخرون ومن مدرسة براغ ناقشوا على أن جوهر الأدبية (Literariness) هو «الاتجاه نحو الرسالة» في حد ذاتها، الوظيفة الشعرية (Poetic Function) للغة. هناك وعي باللغة والوسط (Medium) الذي ليس مهماً في أنماط أخرى للخطاب.

في كتابات ما بعد الحداثيين، تبدو الإحالة الذاتية أكثر حدة في الصيغة المضادة للواقع. يأتي معنى النص بالدرجة الأولى عبر النماذج واللعب بالكلمات والبنيات داخل النص، أكثر منه عبر الإحالة على عالم خارجي وقيمه الحقيقية: **فينيغَنس وايك** لجايمس جويس مثلاً. مثل هذه الأعمال تبين أيضاً المفهوم المتصل من أن الشكل والمحتوى لا ينفصلان.

■ علم الدلالة: معجمية، سردي، سردية، جملة... إلخ. (Semantics: Lexical, Narrative, Sentence, etc.)

علم الدلالة دلالة (Semantics)، مشتق من الجذر اليوناني (Sema) (دليل (Sign)) هي بشكل خاص دراسة المعاني اللغوية للكلمات والجمل، وقد تأثرت كثيرا عبر تاريخها بالفلسفة والمنطق.

(1) لقد درست الدلالة المعجمية (Lexical Semantics) تقليديا علاقات المعنى المختلفة للكلمات، مثلاً، الترادف، والتضاد، والاندراج (Hyponymy)، واسم الجزء (Meronymy)، وكذلك مكونات المعنى، أو السمات والحقول الدلالية (Semantic Fields)، وكذلك الاستعارة. العينات فالمتون قد أثبتت قيمتها هنا: انظر، مثلاً، ميخائيل ستَبس (Michael Stubbs) (2001). يستعمل مؤرخو اللغة أيضاً العينات المتون لتتبع التغير الدلالي، وهي ممارسة قد أسسها **معجم أكسفورد الإنجليزي** (*OED*).



يعالج فرع من الدلالة المعجمية الأنماط النموذجية (Prototypes) والمفاهيم الضبابية: فكرة أن المفاهيم يمكنها أن تصنف بالإحالة على نمط «مركزي»، لكن عضوية التصنيف تكون متدرجة، وأن الحدود بين المفاهيم تكون «مائعة». وهكذا، فاستعمالنا اليومي لمفهوم طماطم هو استعمال غامض، بين النبات والفكهة.

(2) دلالة الجملة (Sentence Semantics) تركز على المعاني التي تقوم بين أجزاء الجملة بلغة الأدوار (Roles) (مثلاً، منفذ (Agent) و«ضحية» (Patient))، وعلى قضايا ذات ارتباط وثيق بالأسلوبية، أي (إعادة الصياغة) (Paraphrase) والتضمن (Presupposition) والمعنى الضمني (Propositional Meaning)، والعوالم الممكنة (Possible Words) أيضاً، والميولية (Modality) والإشاريات (Deixis).

العلاقة بين الدلالة والعملياتية قد تمت مناقشتها كثيراً لكن الدلالة أساساً ظلت هي دراسة المعنى المحتمل للوحدات اللغوية أكثر منه دراسة معنى هذه الوحدات في سياقات فعلية في الاستعمال. ومع ذلك، فالكتب المدرسية تغطي مجالات مثل نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)، والمعنى البيشخصي (Interpersonal Meaning). (انظر أيضاً دلالة توليدية (Generative Semantics))، انظر كذلك جايمس هورفورد وآخرون (James Hurford) (2007)، وم. لين مورفي (M. Lynne Murphy) (2003).

(3) في الدلالة السردية (Narrative Semantics) تعد مناقشات مواضيع مثل العوالم الممكنة والميولية مناقشات بارزة، تأثرت كثيراً بالفلسفة، وكذلك التخييلية (Fictionality). لقد كان عمل لوبومير دولوزيل (Lubomir Doležel) (1976، 1979) مهماً على نحو خاص، وواحداً من بين الأعمال التي اهتمت أولاً بالنظرية الدلالية للحوافز (Motifs) أو تمثيلات الحالات والأحداث.

(4) الدلالة الأدبية (Literary Semantics) يمكن أن تدعي تأسيسها من طرف تريفور إيتون (Trevor Eaton) في السبعينات، الذي أسس أيضاً مجلة في الموضوع في (1972). إنها تفضل مقاربة نفسية وفلسفية أو نظرية عامة لديناميكية النصوص الأدبية. إنها تتداخل مع اهتمامات الأسلوبية في دراسة النفي والتعدية (Transitivity)، مثلاً.



■ علم الرموز سيميائيات (Semiology, Also Semiotics)

(1) (سيميولوجيا) (Semiology) و(سيميائيات) (Semiotics) مصطلحان مترادفان فعلياً، المصطلح الأول حسب فرديناند دو سوسور، مفضل تقليدياً في فرنسا، والمصطلح الأخير حسب ش. س. بيرس، مفضل تقليدياً في أميركا وبريطانيا. يحيل المصطلحان المشتقان من الجذر اليوناني «دليل» (Sign) على تخصص لم يكن موجوداً بعد في السنوات الأولى للقرن العشرين، لكن سوسور وبيرس أحسا بشكل متزامن بضرورة وجودهما: نظرية أو علم وتحليل الدلائل وأنساق الدليل ومعانيها، خصوصاً تلك المرتبطة بالتواصل بين الكائنات البشرية في مجتمعات وثقافات مختلفة (دراسة أنظمة التواصل الحيواني تسمى سيميائيات حيوانية (Zoosemiotics)).

إن السيميائيات (Semiotics/ Semiology) شاملة إلى أبعد حد مادام يجب أن تشمل اللغة الفعلية (Verbal Language) في مختلف وسائل إعلام الكلام والكتابة، وأيضاً أنظمة التواصل غير اللفظي (Non-Verbal Communication)، مثل الإيماء وحركة الجسد (حركية) (Kinesics)، وشفرات أخرى للقرب/ البعد (تقريبية) (Proxemics)، اللباس ووسائل الإعلام... إلخ. فالسيميائيات إذن تتداخل مع تخصصات أخرى، مثل نظرية التواصل، واللسانيات، والسوسيولسانيات، والدلالة. (انظر جوناثان بيغنل (Jonathan Bignell) (1997)، ومارسيل دانيسي (Marcel Danesi) (2002) حول سيميائيات وسائل الاتصال (Media Semiotics))

وكما أكد على ذلك رولان بارت (1953b)، (1967b) (Roland Barthes)، فإن كل شيء تقريباً في المجتمع يمكن أن يكون رمزاً دالاً: «ذا معنى» (Meaningful) للجماعة اللغوية، حتى لو كان مشفراً أيديولوجيا. وهكذا، يمكننا أن ننسب أجنبياً إلى مجموعة اجتماعية أو طبقة، وحتى إلى حزب سياسي على أساس الملابس وأسلوب تسريحة الشعر، والنبرة، ونوع السيارة... إلخ. ومن هذه الناحية أيضاً تهتم السيميائيات كثيراً برسائل التصوير الفوتوغرافي، والأسطورة، والإشهار والتلفزة باعتبارها خطاباً مكتوباً للأدب، وتهتم أيضاً بكيفية إنتاج «المعنى» وبما يجب أن يكون عليه.

وبالتوسع، استعملت السيميائيات أيضاً كاسم جمع للإحالة على أي نظام للعلامات نفسه: مثلاً، سيميائيات وكتابة الموضة (Fashion–Writing) أو سيميائيات المسرح.



يدين الأساس النظري للسيميولوجيا كثيراً للانشغال البنيوي، حسب سوسور، بسيرورة الدلالة (السيميوزيس) (Semiosis)، العلاقة بين الدال (Signi-fier) (تعبير/ صورة) والمدلول (Signified) (المفهوم)، مكوناً الدليل. انطلاقاً من السيميائيات الأميركية حصل أيضاً نقاش نظري حول أنواع الدلائل حسب درجة المحفز (Motivation)، أي درجة العلاقات بين الدال والمرجع (Referent): ومن ثم يتم التمييز بين أيقونة (Icon) وقرينة (Index) ورمز (Symbol).

(2) ما سمي بالسيميائيات الأدبية (Literary Semiotics) فهي تدرس الدلائل اللفظية للنصوص الأدبية كأنساق في حقيقتها، وهي قريبة من الشعرية (البنيوية) (Structuralist Poetics). هناك عمل مبكر في هذا المجال قام به الشكلانيون ومدرسة براغ، وتمت مواصلته في السيميائيات البنيوية الروسية (Russian Structuralist Semiotics) أو سيميائيات السوفيات الجديدة (New Soviet Semiotics). (انظر أ. شوكمان (A. Shukman) (1980): عمل يوري لوتمان (Yuri Lotman) (1971، 1972) حول الشعر، مثلاً). بالنسبة للوتمان الشعر «غني» دلالياً على نحو خاص، يمزج عدة شفرات مختلفة (أصواتية وتركيبية... إلخ) لكل واحدة منها نماذجها الدينامية الخاصة بها.

يقدم المسرح حقلاً واسعاً محتملاً للتحليل، مادام لا يتم استغلال أنظمة الدليل الفعلي فقط في المسرح بل أيضاً أنظمة مرئية وحركية. وعلى نحو مذهل مع ذلك، لاحظ كير إيلام (Keir Elam) (1980) أن اهتماماً قليلاً نسبياً تم إيلاؤه لسيميائيات المسرح خارج التقليد الشكلاني. فعمله وإن مرت عليه ثلاثون سنة، يقدم مع ذلك فحصاً شاملاً للممكن، إن لم يكن يشمل، أيضاً، أدوات اعتبرت تقليدياً على أنها فرع من الأسلوبية أو تحليل الخطاب (مثلاً، نظرية فعل الكلام).

(3) تقترن السيميائيات السردية (Narrative Semiotics) مركزياً بكتابات أ. ج. غريماس انطلاقاً من منتصف الستينات، الذي طور نموذجاً توليدياً معقداً للسرد يشمل بنيةً سطحيةً للنحو السردي (Narrative Grammar) ومستوىً عميقاً للسمات الدلالية أو السيمات (Semes). كان عمله في الأصل متأثراً بالنظريات البنيوية الأولى لكلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss)، خصوصاً عمله على بنية الأساطير (1958).



(4) السيميائيات الاجتماعية (Social Semiotics) كتخصص متقاطع الذي آلف أو دمج بين التقاليد السيميائية الأوربية لرومان جاكوبسون ومدرسة براغ مع المقاربات الوظيفية النسقية للغة التي أدخلها ميخائيل هاليداي (Michael Halli-day (1978). يفترض في أشكال اللغة «ترميز» تمثيلات العالم المبنية اجتماعياً بشكل واسع. يعد التنظيم الوظيفي للغة كنسق رمزاً لبنية التفاعل الإنساني في المجتمع. أحد الفروع كان هو عمل غونتر كريس وتيو فان لوفن (Gunther Kress and Theo Van Leeuwen) حول السيميائيات البصرية (Visual Semiotics) للمجتمع الغربي، نَحْوُ (Grammar) الهندسة البصرية (1996). (انظر، أيضاً، ميولية متعددة (Multi-Modality)).

■ الجملة (Sentence)

(1) إنها غير محددة بسهولة، رغم كونها مصطلحاً شائعاً في النحو (Grammar). يتم اعتبار الجملة (Sentence) دائماً واحدةً من الوحدات الأكثر دلالة للتحليل النحوي، والأكثر اتساعاً. الوحدات الأخرى هي الجميلة (Clause)، والمركب (Phrase)، والكلمة (Word) والوحدة الصرفية (Morpheme). لقد كان التركيز بشكل عام على خصائصها البنيوية، رغم أن هذه الأخيرة ليس من السهل دائماً تمييزها عن خصائص الجُمَيْلَة.

وعلاوةً على ذلك، فهي موصوفة بيسر في تحقيقها المكتوب منه في الشفوي، مادامت حدود الجملة في الكلام ليست محدودة بسهولة، وأن سمات الشكل تميل لأن تختلف بشكل مهم عن المعيار (Norm). بالنسبة للكلام، من الأفضل الحديث عن قول (Utterance) رغم بعض مشاكل الاستعمال الموجودة هنا أيضاً. في الكتابة تبدأ الجملة بالحرف الاستهلالي وتنتهي بنقطة.

تتألف الجمل مثل كثير من الجُمَيْلات بشكل طبيعي من مبتدأ فاعل (Subject) ومحمول (Predicate)، لكن عكس الجميلات يمكن أن تقوم بذاتها كوحدات مستقلة، تقليدياً، بالتالي يقال إنها تتضمن «فكرة تامة» أو قضية (Proposition) مميزة. وقد تتضمن، أيضاً، أكثر من جميلة واحدة: جميلة تابعة (Subordinate) واحدة أو أكثر من هنا تسمى جملة مركبة (Complex Sentence) ، أو جملة معطوفة (Co-ordinate) (من هنا جملة تآلفية (Compound Sentence) أو هما معاً (Mixed Sentence))، مثلاً:



Answer a Fool According To His Folly, / Lest He Be Wise in His own conceit (complex) (مركب)

Pride goeth before destruction, /and an haughty spirit before a fall (compound) (مؤلف)

Whoso diggeth a pit / shall fall therein: / and he / that rolleth a stone,/ it will return upon him (mixed) (ممزوج).

(*book of proverbs*) (كتاب الأمثال)

فجملة ذات جُمَيْلة أساسية (Main Clause) فقط تسمى جملة بسيطة (Simple Sentence) كما في She is Obsessed With Elephants.

تم تصنيف الجمل، أيضاً، على أساس السمات البنيوية المتعالقة مع الوظيفة (Function) أو القوة الإنجازية (Illocutionary Force). وهكذا، فنمط الجملة الأساسي هو الجملة الخبرية (Declarative) المستعملة للإقرارات برتبة كلمة (Word Order) فاعل – فعل (– مفعول). والأنماط الكبرى الأخرى هي الجملة الاستفهامية (Interrogatives) المستعملة للأسئلة (موسومة بقلب (Inversion) الفاعل والفعل المساعد (Auxiliary Verb)، والجملة الأمرية (Imperative) (دون فاعل ظاهر في الواقع) المستعملة للأوامر).

(2) ما يسمى بالجمل الصغرى (Minor Sentences) ليست من الناحية النحوية جملاً «تامة»، لكنها مرقمة (Punctuated) مثلها: وهي بلغة جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007) خطاطية (Graph-ological)، وليست جملاً تركيبية. وهذا شائع جدا في المجلات ولوحات الإشهار، للإيحاء باللارسمية (L'Oreal Because You're Worth it)، واليوميات وكتابة تيار الوعي (Stream of Consciousness)، للإيحاء بتدفق الأفكار والصور.

(انظر، أيضاً، جملة دورية (Periodic Sentence)).

■ **إشارة، رمز أو دليل، دال، مدلول، دلالة (Signal, Sign, Signifier, Signified, Signification)**

ليس من السهل تمييز إشارة (Signal) في الاستعمال العادي من رمز دليل (Sign) (انظر **(2)** في أدناه). في نظرية التواصل (Communication Theory) تدل



على الدفعات الكهربائية أو موجات الراديو التي تستعمل لنقل الرسائل من المرسل إلى المتلقي، أي الصورة الفيزيائية للرسالة. ولنقل الرسائل الشفوية أو المكتوبة، ستكون الإشارات هي الفونيمات والخطيات (Graphemes). تصبح الإشارة إعلامية عن طريق الشفرة أو مجموعة قواعد تسند إليها: وهكذا نعرف، مثلاً، أن الضوء الأحمر في علامات المرور يرمز إلى «قف» والضوء الأخضر إلى «مر» (Go).

ونتيجة لذلك، فالإشارات هي فهرسة (Indexical) بمعنى أن هناك علاقة سبب ونتيجة بين الرمز والمعنى، تماماً مثل مواء القطة، الذي يرمز أو يشير إلى أنها جائعة أو وحيدة.

(2) تعد الدلائل (Signs) بؤرة الدراسة في السيميولوجيا/ السيميائيات، التي تحلل أنظمتها ومعانيها في ثقافات مختلفة. يستعمل دليل الذي يشتق من اللاتينية (Signum) علامة، رمز (Mark, Token)، أحياناً بشكل تبادلي مع رَمْز (Symbol) للدلالة على «شيء» يمثل أو يحيل على شيء آخر بكيفية ذات معنى. ولذلك نتحدث عن رموز المطر، وسباقات الحيوان كرموز، أو الكلمات كرموز للأفكار (صاموئيل جونسون)، أو رموز رياضية أو تنجيمية. وكما أكد على ذلك رولان بارت (Roland Barthes (1967b)، تقريباً كل شيء في المجتمع يمكن أن يكون رمزاً دالاً، مُشَفر أيديولوجيا: وهكذا، فرولس رويس (Rolls-Royce) تعد رمزاً للثروة والوجاهة، والشعر الملون بالألوان القزحية رمزاً لتمرد المراهقة ضد قيم المؤسسة.

ليس للدلائل دلالة، مع ذلك، ما لم يعترف بها المستعمل كرموز. معنى الرموز يجب تعلمه من قبل المجموعة، وقد تتغير قيمها. وإلى هذا الحد فهي رمزية بالمعنى الذي حدده السيميولوجي الأميركي ش. س. بيرس، أي أن هناك علاقة اعتباطية بين الدليل والمرجع (Referent). تبدي أنماط أخرى من الدلائل درجات متفاوتة من الحافز (Motivation): الأيقونة تشبه من الناحية البصرية ما تمثله (مثلاً التصوير التجسيمي (Holograms)، والصور الفوتوغرافية)، والقرينة (Index) مقترنة سببياً (مثلاً (Smoke To Fire) دخان في علاقته بالنار). تسمى الأيقونات والقرائن أحياناً دلائل طبيعية (Natural Signs) (في مقابل الرموز (Symbols) كدلائل اصطناعية (Artificial Signs). لكن حتى الأيقونات تحتاج إلى شكل من التأويل بالكيفية التي تحتاجها الرموز، وقد تكون خاصة بالثقافة (Culture–Specific) (مثلاً رموز الذكر والأنثى في الإعلانات العمومية (Public Notices)).



(3) كل الدلائل (Signs) لديها بشكل عام صورة (Form) ومقصد (Re-ferent) أو المدلول (Significatum)، وبشكل أكثر خصوصية، وكما استدل على ذلك اللغوي البنيوي فرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure) (1916) فإنها توحد الصورة والمفهوم، دال (Significant) (الذي ترجم تقليدياً بدال (Signi-fier)، ومدلول (Signified) (Signifié). ولذلك فالكلمة (Elephant) تعد دليلاً: تتكون من دال، متوالية الفونيمات أو الخطيات (Graphemes) التي تمنح (Ele-phant)، ومدلول، صورة الحيوان في ذهننا، الحيوان «الحقيقي» في العالم الخارجي (الذي قد يكون له وجود فيزيائي أو لا يكون). المصطلح الذي وضعه بيرس في مقابل مدلول هو مؤول (Interpretant). العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية إلى درجة أن المدلولات يمكن أن تتغير عبر الزمن: ولذلك فكلمات مثل (Lust) (رغبة جنسية جامحة) و(Science) (علم) يوحيان بمفهوم أضيف لما اعتادا عليه سابقاً.

بالنسبة لسوسور وبنيويين آخرين من بعده، ليس المعنى الإحالي (Referential Meaning) للدليل مهما بقدر أهمية المعنى التصوري (Conceptual Meaning)، وإنه أيضاً متوقف على اختلافه (Difference) عن المعنى التصوري لرموز أخرى. إن معنى أو دلالة الكلمة (كرسي) (Chair) في الإنجليزية، مثلاً، تتقابل مع (Chaise) (كرسي) في الفرنسية، رغم أن (Chaise) يمكن ترجمته ب (Chair). و(Chair) كاندراج دلالي (Hyperonym) يمكن أن يتضمن (Armchair) في الإنجليزية، لكن (Chaise) و(Fauteuil Armchair) لا يتبادلان في الإنجليزية.

(ملحوظة: يستعمل سوسور مصطلح دلالة (Signification) بشكل أكثر دقة للعلاقات بين الدليل والمعنى الإحالي).

ما بعد البنيويين أمثال جاك ديريدا وجاك لاكان دققوا في سيرورة الدلالة أيضاً، مع ذلك، محددين كنتيجة العلاقة الثابتة ظاهرياً (وإن كانت اعتباطية) بين الدال والمدلول. لكن بعض أفكار ما بعد البنيويين قد سبقهم إليها سلفاً السيميولوجيون الأوائل. ولتفسير دلالة الدال-المدلول Elephant - Elephant، سنستعمل حتماً دوال أخرى كما يقر بذلك بيرس (مثلاً حيوان عريض لديه خرطوم وأنياب) التي يمكن فقط أن تفسر بدوال أخرى. ومن تم فإن السيرورة لا متناهية: ما يسميه ديريدا بالتأجيل (Deferral)، وهو مظهر للاختلاف (Différance).

(انظر، أيضاً، تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996a)).



■ تشبيه، استعارة (Simile)

يعتبر تشبيه (Simile) المشتق من (Similis) «يشبه» اللاتينية، صورة تعبيرية (Figure of Speech) تتم بواسطتها مقارنة مفهومين على نحو تخيلي ووصفي، مثلاً: My Love is Like a Red, Red Rose، وAs White as a Sheet... إلخ.

وتعد (Like) و as (as ....) الروابط الأكثر شيوعاً. يسمي جيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007)، (هذه الأدوات) شبه استعارات (Quasi-Similes) الجمل الأدبية التي تقتضي استعمال مركبات من قبيل: as if، وResembling، وSuggesting... إلخ. ويستعمل تشارلز ديكنز النوعين معاً في وصفه المثير لطقس نونبر بلندن:

As Much Mud in The Streets, As if The Waters Had But Newly Retired From The Face of The Earth, and it Would Not Be Wonderful To Meet a Megalosaurus, ... Wandering Like an Elephantine Lizard Up Holborn Hill.

(منزل بليك) (*Bleak House*).

ومنذ بلاغة (Rhetoric) أرسطو تمت مقارنة تشبيه (Simile) باستعارة (Metaphor)، حيث يتجاور حقلان اثنان للمرجع على نحو مماثل، لكن دون علامة صريحة للشبه : س هي ص، أكثر من س تشبه ص. هنا يجب استنتاج المعنى المجازي (Figurative Meaning)، وبالتالي، فإن الاستعارة هي أكثر دينامية من التشبيه. وكما ناقش على ذلك الفيلسوف دونالد ديفيدسون (Donald Davidson) (1978) (بأن) التشبيهات هي حقيقة (على نحو مبتذل)، لكن معظم الاستعارات زائفة (على نحو واضح). ومع ذلك، في التخيل الأدبي ومقاطع وصفية مثل الاقتباس أعلاه، التشبيهات والاستعارات تتوارد كثيراً (مثلاً، Like An Elephantine Lizard). وبلغة اللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) فإن التشبيه كالاستعارة يعد طبقة فرعية للقياس (Analogy) مع نفس التناسب عبر المجالات التصورية، مسألة قابلة للنقاش.

(انظر، أيضاً، تشبيه بطولي (Epic Simile)).



جملة بسيطة (Simple Sentence)

(انظر جملة مركبة (Complex Sentence)).

صورة زائفة (Simulacrum)

في إطار رؤية ما بعد حداثية ناقش الفيلسوف الفرنسي والناقد جان بودريارد (Jean Baudrillard) (1995) على أن التواصل المعاصر ووسائل الإعلام قد أصبحت منتشرة بكثرة ومعقدة لدرجة لم يعد معها أبداً أن نطالب بالحصول على رؤية «الواقعي»، فقط صور الصور. هذه الصورة التي لا «أصول» لها أو مرجع تعد صوراً زائفة (Simulacra). أي أحد سبق أن زار عالم ديزني (Disney World)، أو شاهد تلفزيون الواقع(*) (Tv Docu-Soap) سيستحسن ضبابية / انصهار الواقعي والمزيف أو الخيالي. المثال الشخصي لبودريارد كان هو حرب الخليج 1992، لكن آخرين ذكروا أحداث 11 أيلول/ سبتمبر فيما بعد. ولتبني مركب نورمان فيركلوغ (Norman Fairclough) (2010) لقد تمت تغطية حرب الخليج على نطاق واسع (Mediatized): تم تمثيلها (تقديمها) بالفيلم الوثائقي المنتقى (Selected Documentary Film Footage)، وصور وخطاطات مدعومة بالحاسوب (Computer–Enhanced)... إلخ، بحيث يصبح بالنسبة لشخص في الغرب نوعاً من الواقع الافتراضي (Virtual Reality).

وحتى في عصر ما قبل الناسخة الفوتوغرافية، كان الفيلسوف والتر بنيامين (Walter Benjamin) (1995) قد ناقش على أنه بسبب التكنولوجيا الحديثة والإنتاج الرخيص للصور، فإن «الهالة» المحيطة بعمل فردي للفن قد تم تجاوزها.

(انظر أيضاً روب بوب (Rob Pope) (1995)).

السياق الوضع، الحال (Situation)

السياق هو مثير (Situation) بشكل شائع في اللسانيات، خصوصاً في السوسيولسانيات والعملياتية، وهو مرادف دائماً للسياق (Context) وانتظاماته

(*) سلسلة وثائقية تلفزية حيث يتم تقديم حياة الناس الذين تم تصويرهم بطريقة مسلية أو درامية (المترجم).



اللغوية: سياق أو الحال الوضع (Context of Situation)، وسياق القول (Context of Utterance) على الخصوص.

إنه يحيل على وضع غير لغوي أو بيئة محيطة باستعمال اللغة، الذي يمكن أن يؤثر بشكل واضح في السلوك اللغوي. هناك وضع خطاب مباشر يتم إنتاج نص أو قول داخله، متضمنا تبادلا بين المتكلم والكاتب ((أنا) (I)) والمستمع أو الجمهور (أنت (You)). انظر أيضاً حدث كلامي (Speech Event). الخطاب نفسه يقع في سياق وضعي اجتماعي واسع: مثلاً محاورة بين أصدقاء في حانة أو في معرض فني، حيث المرجع قد يتم بالمناسبة إلى سمات المحيط (مثلاً، It's Very Crowded In Here Tonight، وWhat De You Think of This Painting?). هناك سياقات أوسع من هذا: فالحانة قد تكون في إزلنغتون (Islington) أو جزيرة مان (Isle of Man)، وإن المشاركين قد يحيلون على خلفية عامة مشتركة لمعرفة متقاسمة وافتراضات ثقافية.

إدراكنا لهذه الأنماط المختلفة من الأوضاع يعني أننا في أحوال كثيرة نحتاج إلى أن نكون واضحين تماماً في أقوالنا، مادام يمكن أن نفترض المألوفية أو إدراك الأشياء. ففي إعلان نقرأ فيه (Keep Off) (ابتعد) في حديقة عمومية يمكن أن يفترض (أن) (The Grass) (العُشب) كمفعول. ومع ذلك بالنسبة للنصوص المكتوبة مثل الروايات حيث وضع الخطاب هو أكثر انتشاراً وغير شخصي (Imper-sonal)، فإن هذا الضرب من الاقتصاد اللغوي لا يمكن استغلاله.

في حياتنا اليومية نواجه بسلسلة من الأوضاع الاجتماعية، وكوننا يمكن أن نكيف معرفتنا ودرجة المألوفية وفقا لطبيعة الوضع أمر يشكل جزءاً من قدرتنا التواصلية (Communicative Competence). بعض الأوضاع تبدو أنها تتوقف عموما وبتناسق تام على مجموعة منتظمة من السمات، مما ينتج عنه تنوعات مميزة للغة: ما سمي بالاستعمالات اللغوية الخاصة (Registers) أو أنماط خطاب/ وضع: مثلاً التعاليق الرياضية، والعناوين الرئيسية للجرائد، والنعي.

يمكن أن يقال عن اللغة الأدبية إنها تخلق سياقها الخاص، ولذلك فإن الوضع داخل القصيدة أو الرواية هو أكثر أهمية من خارج النص: ما أسماه جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) الوضع المستنتَج (Inferred) (مقابل الوضع المُعْطى (Given)). قد ينتقل الممثلون في المسرح مباشرة من وضع خطاب مُمَثل لمخاطبة الجمهور مباشرة في وضع العالم الحقيقي، على جانب (جانباً) (Asides) مثلاً.



(انظر، أيضاً، إحالة تكرارية خارجية (Exophoric Reference)، وعالم (World)).

■ حكاية، حُبْكَة (Sjužet)

أحد المصطلحين (انظر، أيضاً، قصة (Fabula)) اللذين أُدْخلا إلى النظرية السردية (Narrative Theory) من طرف الشكلانيين الروس في العشرينات (تحديداً فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) (1925)).

هناك مستويان اثنان بالنسبة لكل قصة: مستوى سطحي مع متوالية واقعية للأحداث كما هي محكية، مع كل العودة الخلفية الفنية (Flashbacks)، والتوقعات (Anticipations) والثغرات (Gaps)، أي حكاية (Sjužet) أو (Syuzhet)، ومستوى عميق، الترتيب أن الكرونولوجي المجرد أو المنطقي المحتمل للأحداث، قصة (Fabula). يتزامن المستويان دائماً في سرديات بسيطة مثل حكايات الجن، وفي السرديات المركبة يجب على القارئ أن يستنتج قصة (Fabula) من حكاية (Sjužet) (كما هو الحال مع السرديات التي في قلب الأشياء (In Medias Res) ، مثلاً).

المشكل هو كيف يمكن العثور على متكافئات مرضية في الإنجليزية ، مادام «موضوع» (Subject) وخرافة (Fable) يعدان معان مترسخة بشكل جيد. تستعمل حبكة أحياناً كتمكافئ لـ (Sjužet)، لكن هذا ملتبس، فالمصطلحان يظلان دائماً إذن دون ترجمة. المشاكل مركبة، مع ذلك، بسبب كون المصطلحات يتم تماثلها في النقد الفرنسي بالتمييز بين خطاب (Sjuzet) (Discours) وحكاية (Fabula)، (Histoire) قصة. اللذين تنتج عنهما المصطلحات الإنجليزية الملتبسة (Discourse) (خطاب) و(Story) (حكاية). ومع ذلك، حتى في الفرنسية، (Discours) (خطاب) ملتبس بدوره، متضمناً مزيداً من العناصر المرتبطة بفعل التلفظ (Act of Enunciation) أكثر مما تتضمنه (Sjužet) (حبكة)، ولذلك، فإن جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) قد اقترح حكاية (Récit) كمتكافئ لـ (Sjužet) (حبكة)، التمثيل اللفظي للأحداث في النص.

■ سكاز (Skaz)

مصطلح أدخله الشكلاني الروسي بوريس إخنباوم (Boris Eichenbaum)، واستعمله أيضاً الناقد الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1981)،



والذي ليس دائماً قابلاً للترجمة: للإحالة على نمط شفوي زائف للخطاب السردي، التقليد المسرد لكلام السارد الفردي. المثال المشهور هو ما يسمى بسلسلة سيكلوبس (Cyclops) في أوليس جايمس جويس. محكية مثل مونولوج المتردد على حانات دبلن (Dublin).

■ اللجة الخاصة لهجة سوقية (Slang)

(1) تم استعمالها على نحو شائع كمتكافئ للهجة الفئوية (Jargon)، كما تدل على ذلك الاستعمالات اللغوية مثل لهجة التلميذ السوقية (Schoolboy Slang)، ولهجة مدمن المخدرات (Drug Addict's Slang)، ولهجة القوات المسلحة الملكية (Raf Slang)... إلخ. يحيل المصطلح على المعجم الشخصي المستعمل من طرف مجموعات اجتماعية مختلفة. ومع ذلك، فلهجة فئوية (Jargon) تَخَصص بشكل أفضل للمفردات التقنية أو المهنية التي تنشأ تلبية لحاجات متخصصة. فلهجة سوقية (Slang) قريبة من لهجة فئوية (Jargon) أو مضاد–اللغة (Anti-Language)، من حيث كون الوحدات المعجمية المعيارية (Standard Lexical Items) تعوض بإعادة مَعْجَمَة (re-Lexicalizations) التي هي لارسمية على نحو مميز، ومحددة، «كلغة سرية» غير مفهومة بالنسبة لغير المتخصص. ولذلك فتلاميذ وينشستر قد (يستغرقون في النوم) (Sport a Thoke «Oversleep»)، و(المتشردون يسرقون) (Tramps Scrump).

(2) في معناها العام، تحظى لهجة سوقية (Slang) بانتشار واسع: على الأقل فهي مرتبطة بمجموعات اجتماعية واسعة مثل المراهقين، أو متكلمي اللهجة (مثل اللهجة السوقية المقفاة الكوكني (Cockney Rhyming Slang)). مرة أخرى، ترتبط على نحو مميز باستعمالات لغوية لا رسمية والكلام المهيمن، ومرة أخرى تقدم مفردات معجمية بديلة لنوع عامي وغير معياري إلى أبعد حد، حيث ترد أحيانا مع السباب. فإذا كانت (The Pictures) تعد متكافئاً لا رسمياً لـ (The Cinema)، فإن (Flicks) هي من الناحية الأسلوبية أكثر لا رسمية من (The Pictures)).

في **(1)** و **(2)** معاً، لكن في **(2)** على الخصوص، تأتي الكلمات الدارجة (Slang Words) وتذهب بسرعة كبيرة: سواء تزول من اللغة نهائيا، أو «ترقى» إلى الاستعمال المعياري (قارن (Bling) من ثقافة الهيب هوب (Hip-Hop)). لم يعد أحدا يقول (Hard Cheese) أو (Spiffing) نهائيا، التي تحيل على ب. ج. وودهوس (P. G.



(Wodehousian. بعض الكلمات التي تعتبر لهجة في القرن الثامن عشر لم تعد كذلك اليوم: مثلاً، Piano، وBully، وDoggerel. بعض الكلمات، مع ذلك، تظل في هذا الجانب من المحترمية لمدة طويلة: (Booze) (فِعْل) منذ القرن الرابع عشر، مثلاً.

تكشف اللهجة السوقية (Slang) تعبيرية (Expressiveness) وإبداعية (Crea- tivity) مدهشة في أشكالها تستعمل بشكل مهم للمولد (Neologism) والاختزال (التقطيع) (Clipping)، ورمزية صوت (Sound Symbolism)، والاستعارة... إلخ. وحافزها الأساسي هو بشكل واضح الرغبة في جدة التعبير، وفقدانها للفروقات المعرفية الدقيقة التي تحفز دائماً لهجة تقنية. وكما تمت ملاحظة ذلك دائماً، بعض الحقول الدلالية يبدو أنها تجذب وفرة من المصطلحات اللهجة السوقية والمصطلحات (Idioms)، مثلاً: (Money) (نقود) (Brass، وDough، وMint، وLolly... إلخ). وHead (رأس) (Noodle، وNoddle، وChump Block، وLoaf... إلخ). و(Drunk) (سكران) (Slewed، وSloshed، وPlastered، وHalf-Cut... إلخ)، و(Nonsense) (هراء) (Ballyhoo، وPiffle، وCobblers، وGuff... إلخ). كثير منها هزلية بشكل واضح، ومثل هذا الدعابة يتم استغلالها في أحوال كثيرة في نوع من التلميح (Euphemism) الذي يخفف الموضوعات المحرمة التابو (Taboo)، مثلاً: موت (Death) Pushing Up The Daisies، وKick The Bucket، وA Stiff).

■ اللهجة الاجتماعية (Sociolect, also Social Dialect)

تعد اللهجة الاجتماعية (Sociolect) مصطلحا تم توليده بالقياس مع كلمات مثل لهجة (Dialect)، ولهجة فردية (Idiolect) المستعملة في السوسيولسانيات للإحالة على تنوع (Variety) لغة مميز لمجموعة اجتماعية خاصة أو طبقة.

يواجه اللسانيون دائماً مشاكل في تحديد استعمال المتكلم في الإنجليزية بشكل دقيق على أساس الطبقة الاجتماعية، مادام يبدو أنه لا يوجد ترابط دقيق بين الطبقة (Class) كما هي محددة سوسيولوجيا، والسمات اللغوية. وفي كل الأحوال إقامة تمييز للطبقات أصعب من التمييزات الجغرافية لأن كثيرا من المتغيرات تتداخل: التربية، والمهنة... إلخ. كانت بعض التنوعات المعجمية دائماً تتم الإشارة إليها على نحو شائع، مع ذلك، والتي تميز (بشكل عام) طبقات «علوية» (Upper) من أخرى «سفلية» (Lower). (انظر أ. س. روس (A. C. Ross) (1956)، بالنسبة



للاستعمالات العلوية وغير العلوية (U and Non–Usages) مثل Napkin و-Ser viette التي مازالت تشكل موضوع جدال لمدة ستين سنة تقريباً.

إن دراسة اللهجات الاجتماعية قد تقوت وأصبحت أكثر تعقيداً بواسطة البحث في اللهجات الحضرية (مثلاً، عمل وليام لابوف في الستينات في الولايات المتحدة الأميركية، وبيتر ترودجيل، وليسلي ميلروي، وجيني تشيشاير (Jenny Cheshire) بالمملكة المتحدة). وقد اتجه علم اللهجات (Dialectology) للتركيز على التنوعات المحلية والقروية حيث المتكلمون/ الرواة يشكلون مجموعة موحدة اجتماعياً.

تقليدياً، كان التلفظ المقبول (Received Pronunciation) نوعاً من لهجة اجتماعية يرتبط بأولئك المتعلمين في أوكسبريدج (Oxbridge) والمدارس العمومية، والطبقات العليا أيضاً.

يمكن تطبيق مصطلح لهجة اجتماعية (Sociolect) أيضاً، على تنوعات اللغة المستعملة من طرف مجموعات ذات عمر مختلف، وعلى الجنسين معاً، أو مختلف المهن... إلخ. (انظر أيضاً لهجة فئوية (Jargon)). في بعض اللغات هناك اختلافات موسومة جداً بين كلام رجل مسن وآخر شاب (مثلاً بالنسبة للماساي (Masai) في شرق أفريقيا)، أو بين كلام الذكر والأنثى (مثلاً، في اللغة التايلاندية والكرايبية وبعض اللغات الهندية الأميركية)، المسماة أحياناً بلهجات النوع (Genderlects).

■ خطاب الذات (Soliloquy)

يعد خطاب الذات (Soliloquy)، المشتق من محادثة النفس (Alone-Speak) اللاتينية، ممارسة مسرحية مترسخة (وجدت في المسرحيات «الأخلاقية» القروسطوية) بواسطة شخصية تكون عادة بمفردها على الخشبة، تقول أفكارها وأحاسيسها بصوت مرتفع، في أحيانٍ كثيرة مباشرة إلى الجمهور مثلاً على جانب (Aside) موسع. فخطاب الذات واقعي بالمعنى الذي يعكس ممارسة «التفكير بصوتٍ عالٍ»، ومحادثة الذات هذه هي أيضاً أداة مسرحية مفيدة مادامت تمتلك وظائف عدة. لقد لاحظ ستانلي هوسي (Stanley Hussey) (1992)، في المسرح الإليزابيثي القديم أنه كان تفسيرياً، أو يقدم معلومات عن مقاصد الشخصية. ومع تطور الشخصيات الاستنباطية الساخطة مثل هاملت فإن خطاب الذات يبدأ في



كشف المآزق الحوارية (Dialogic) الداخلية والحالات الذهنية المضطربة. وعلاوة على ذلك، يعد خطاب الذات أداة مؤثرة لإثارة تعاطف الجمهور: خصوصاً إذا كان البطل «نذلاً»، مثل ريتشارد الثالث، أو ماكبث. ومع أفول المسرح الشعري، مع ذلك، أفل أيضاً الاستعمال القوي والأقوال الموسعة لخطاب الذات.

وعلى الرغم من كونها أداة لتمثيل الفكر (Representation of Thought) فقد تم تبنيها في التقليد الروائي باعتبارها واحدة من طبقة الأعراف: متماثلة. في الشكل مع كلام مباشر (Direct Speech)، لكن لديها نفس محادثة الذات لفكر مباشر (Di- rect Thought). فأصلها المسرحي ربما يفسر لماذا هي في غالب الأحيان ميلودرامية: كما في الكلمات الأخيرة لرالف نيكليبي (Ralph Nickleby) قبل انتحاره، الحافلة بقنوط المناجاة الأخيرة لفوستوس (Faustus) في مسرحية كريستوفر مارلوي (Christopher Marlowe):

"I Know Its Meaning Now", He Muttered, "And The Restless Nights, The Dreams, and Why i Have Quailed of Late. All Pointed To This. Oh! if Men By Selling Their Own Souls Could Ride Rampant For a Term, For How Short a Term Would I Barter Mine To – Night!".

(تشارلز ديكنز: **نيكولاس نيكليبي**).

■ رَمْزِيَةُ الصَوْتِ (Sound Symbolism)

(انظر رخامة الصوت (Phonaesthesia))

■ نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)

ارتبطت النظرية المؤثرة جدا المعروفة بنظرية فعل الكلام على نحو خاص بعمل الفيلسوف ج. ل. أوستين (J. L. Austin) (المنشور سنة 1962)، وتلميذه جون سيرل (John Searle) 1969 وما بعده) الذي طورها بعد موت أوستين. إنها تهتم بالأفعال (Acts) اللغوية التي تحدث عند التكلم، والتي لها هدف اجتماعي وتأويلي وتأثير عملي.

(1) بعد أن أقام تمييزاً أولياً بين التقريريات (Constatives) والإنجازيات



(Performatives)، شذب أوستين (تصنيفاته لإنتاج: (i) فعل الكلام (فعل عباري (Locutionary Act))، (ii) الفعل المنجز عند قول شيء ما، مثلاً، الوعد، والقسم، والتحذير (فعل إنجازي (Illocutionary Act)، يتضمن الآن الإنجازيات)، و(iii) فعل إنجازي (Perlocutionary Act) (الفعل المنجز كنتيجة لقول شيء ما، مثلاً، الإقناع). وبالإضافة إلى ذلك، لا يتم اعتبار أفعال الكلام (Speech Acts) على أنها منجزة بنجاح إلا إذا تم الوفاء ببعض شروط اللباقة (Felicity Conditions)، مثلاً: التعرف إلى مقاصد (Intentions) المتكلم (كما هو الحال مع التحذير)، أو أن تكون للمتكلم السلطة المناسبة (مثلاً لِيُعَمد (To Baptize)، ولتسمية سفينة... إلخ).

تم تركيز الاهتمام الأكبر في نظرية فعل الكلام على الأفعال الإنجازية، وعلى القصد التواصلي للكلام، وأن مصطلح فعل كلام (Speech Act) تم استعماله دائماً على نحو متبادل مع فعل إنجازي (Illocutionary Act). يقع التمييز أيضاً بين أفعال كلام مباشر أو غير مباشر: الأولى هي تلك الأفعال الإنجازية الموسومة صراحة من طرف فعل إنجازي مثل I Promise I'll Behave، والأفعال الثانية هي تلك التي ينجز فيها فعل إنجازي بشكل غير مباشر بواسطة فعل إنجازي آخر: الطلبات المصاغة كاستفهامات (مثلاً: ?Can You Turn The Sound Down).

كان عمل أوستين دالاً في الستينات لأنه حَولَ الانتباه من الجمل كوحدات تركيبية إلى الجمل كأقوال في سياقات الكلام مع مقاصد وأهداف خاصة. يمكن اعتبار أفعال الكلام (Speech Acts) وحدات أساسية للخطاب (Discourse)، رغم أن أوستين وسيرل نفسهما لم يواصلا أبداً التضمنات التامة لهذا. وبالفعل، بالنسبة إليهما يظل كلام الجملة «المثالية» الأبسط في الاستشهاد النحوي التقليدي. وفي الخطاب الواقعي قد لا يكون من السهل دائماً تحديد فعل الكلام فقط على أساس جملة واحدة: فالاتهام، مثلاً، يمكن أن ينظر إليه كفعل ماكرو-كلام لسلسلة من الأسئلة (والأجوبة).

والحال أن القول، حتى في السياق، قد تكون له أكثر من قوة إنجازية (Illo-cutionary Force) ممكنة (معترف بها من قبل سيرل). وعلى كل حال، ستتضمن أنواع مختلفة تنوعاً في أفعال الكلام: في نزاع عائلي مثلاً، قد يهاجم (لفظياً) الزوجان ويهددان ويهينان ويستصغران ويتملقان ويراوغان... إلخ. وبشكل عام، من



المستحيل تقدير عدد أفعال الكلام المحتملة في الإنجليزية. كثير من المشاكل قد تثار، بالإضافة إلى ذلك عندما ننظر إلى أفعال الكلام ثقافياً. كلمات مثل (Apo-logy)، و(Compliment)، و(Request) قد تكون لها تضمنات مختلفة أو مجالات في لغات أخرى. في بعض ثقافات المسلمين، وليس الغرب، (I Hereby Divorce You) (أطلقك بموجب هذه الوثيقة) تكون مشروعة، من الناحية المؤسساتية.

(2) يوحي « فعل كلام» بأن أوستين وسيرل قد اهتما في المقام الاول بالكلام، رغم كونه قد يبدو مُؤَمثلاً. لكن بالتأكيد أن نظرية فعل الكلام قد تم تطبيقها على جمل الخطاب المكتوب. وقد كانت مكانة اللغة الأدبية في نظرية فعل الكلام مع ذلك، مسألة خلافية بشكل عام، كما عرض ذلك جاك ديريدا (Jacques Derri-da) (1977b، و1977a) في مناقشته التفكيكية لسيرل. لقد وقع تركيز كثير، حسب أوستين، على وظيفية (Fonctionality) العبارات الأدبية : ولذلك فالوعود في حوار المسرحية أو الرواية لا يمكن أن تكون (صحيحة) لأنها ليست «صادقة» أدبياً: إنها، وفقا لكلمات أوستين، أقوال «شاحبة» («Etiolated» Utterances) (أي سقيمة)، و «طفيلية». تضع مثل هذه الاستعارات اللغة الأدبية في صنف انحراف (Devia-tion)، وتؤكد فقط المعنى «الحقيقي» أو الإحالي باعتباره ذا قيمة. وفي نفس الوقت أكد أوستين الرؤية الشائعة من أن الأدب هو محاكاة للعالم «الحقيقي»، ولو بالوهم أو الادعاء فقط . وقد حدد ريتشارد أوهمان (Richard Ohmann) (1971)، الأدب، إذن، باعتباره فعل شبه كلام (Quasi–Speech Act)، عموما، دون قوة إنجازية. وقد كتب سيرل عن شبه إقرار (Quasi-Assertions).

بينما قد نقبل أن المؤلف لا يقصد أن أقوالاً مثل Call Me Ishmael (الجملة الأولى لموبي ديك (Moby Dick) لهيرمان ميلفيل (Herman Melville) التي قيلت في الشخص الأول) يتم فهمها حرفياً على أنها دعوة شخصية، فإننا نقيم بالتأكيد أفعال كلام مثل هذه في عالم الأدب بلغة حقيقية. في المسرح حيث يكون الكلام عملا، مثل هذا الحكم يكون ضرورياً. ويبقى أنه في السياق العام لوضع الخطاب بين المؤلف والقارئ، حيث تقع أفعال الكلام الصحيحة. وعلى مستوى شامل، يخبر المؤلفون، ويعظون، ويعبرون عن حبهم... إلخ، في أجناس أدبية مختلفة، وإن الصور التعبيرية التقليدية قد تم استغلالها في البلاغة لتأثيرات إنجازية مميزة. الحكايات قد يتم اعتبارها أساساً أفعالاً للسرد. وداخل النص، يشارك الساردون مع قرائهم الضمنيين في أفعال



الكلام الخاصة بالإخبار والوصف والتقييم... إلخ. عند مناقشة اللغة الأدبية، مع ذلك، وبلغة أفعال الكلام، من المهم تمييز مستويات وأنواع مختلفة من الأقوال.

وعلاوة على ذلك، ليست اللغة الأدبية، منظور إليها من زاوية مختلفة، غريبة عن أنواع أخرى من الخطاب حيث تلعب التخييلية (Fictionality) دوراً أيضاً: الدعابات، وإسقاطات علمية أو مشاكل الإشهار التلفزي... إلخ.

(من أجل نظرة جديدة لنظرية فعل الكلام، انظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (2008)).

■ الجالية اللغوية أو الجماعة اللغوية (Speech Community)

مصطلح مشهور جدا في اللسانيات والسوسيولسانيات، أدخله ليونارد بلومفيلد (Leonard Bloomfield) (1933)، وطوره ديل هيمز في عمله الإثنوغرافي في بداية السبعينات. لا تتقاسم جماعة لغوية (Speech Community) فقط تنوعا (Variety) للغة، ولكن أيضاً معايير وأعراف حول كيف يجب استعمال هذا التنوع. لقد فضل جون سواليس (John Swales) (1990) جالية خطاب (Discourse Community) في عمله على تحليل النوع (Genre Analysis). لقد مكن التقدم التكنولوجي جماعات لغوية جديدة بهذا المعنى، مثلاً، غرف المحادثة على الإنترنت (Internet Chat-Rooms).

هناك مشاكل يطرحها هذا المفهوم، بحيث يمكن أن يوجد أكثر من تنوع أو لغة في «الجالية»، أو على نحو ظاهر فإن جاليات لغوية مختلفة يمكن أن تتقاسم نفس اللغة. عناصر «نفس» الجالية قد يختلفون، أيضاً، على مستوى النوع (Genre)، والطبقة، والتعليم، والهوايات... إلخ. ولذلك، فإن جالية التطبيق (Community of Practice) تعد الآن المصطلح المفضل.

■ حَدَثٌ كَلامِي (Speech Event)

(1) يصف الحدث الكلامي (Speech Event)، كما طوره رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1960)، النموذج المؤثر للوضع الاعتيادي للخطاب (Canonical Situation of Discourse)، أو سياق الكلام، أو ما اعتبره مكونات المفاتيح الستة للتواصل والوظائف المتصلة.



هذه المكونات كلها ببساطة غير محددة أو مميزة، لكن في أي سياق وضعي (1) المخاطِب (2) يرسل رسالة (3) إلى مخاطَب (4) الذي يحتاج إلى شفرة (5) (اللغة أو نظام المعنى). تتم المحافظة على الاتصال (Contact) (6) بينهم بالصوت والإيماء مثلاً، أو بعوامل نفسية أو اجتماعية. تكون للغة الموجهة نحو أي واحد من هذه المكونات له وظيفة مختلفة: الوظيفة الانفعالية للمخاطِب، ووظيفة تكلفية (Cona-tive) للمخاطَب، والمرجع (Referential)، والسياق (Context) (الذي يتضمن أيضاً العالم غير اللغوي عامة)، ووظيفة لغوية للاتصال (Contact)، ووظيفية ميتا لغوية (Metalingual) لشفرة (Code)، ووظيفة شعرية (Poetic) للرسالة (Mes-sage) (البنية السطحية في الواقع).

الخطاب الأدبي نفسه حدث كلامي مزدوج ومتعدد أيضاً، يحتاج إلى أكثر من مجموعة واحدة من المشاركين (المؤلف إلى القارئ، السارد إلى المسرود إليه، الشخصية إلى الشخصية).

(2) انطلاقاً من العمل الإثنوغرافي لديل هيمز (Dell Hymes) على الخصوص (مثلاً 1974) يُعْرَف الحدث كلامي (Speech Event) في السوسيولسانيات وتحليل الخطاب كوحدة محددة على نحو جيد أو كبنية للسلوك الاجتماعي والفعلي التي يمكن أن تشمل سلسلة أفعال كلامية واستعمالات لغوية، أيضاً، أو أنماط خطاب بمشاركين وأهداف خاصة. فالخدمة التي تقدمها الكنيسة، مثلاً، لديها بنية من الإجراءات منظمة على نحو واضح، وتشمل أنماط لغوية للعظة، والصلاة والقراءة... إلخ. تتضمن الأحداث الكلامية التي تمت دراستها جيداً في تحليل خطاب الدروس المدرسية، وجلسات طبيب – المريض.

تمثيل الكلام/ الفكر (Speech/ Thought (re)Presention)

انظر تمثيل كلام/ فكر (Represention of Speech/ Thought).

موقف (عقلي، عاطفي) (Stance)

يتم فهم موقف (Stance) عموماً باعتباره استعمال اللغة في الكلام أو الكتابة لنقل مشاعر خاصة، ومواقف أو أحكام تهم القضايا التي يتم التعبير عنها: يعرف أيضاً بالميولية (Modality)، وهو مظهر مهم للذاتية اللغوية والتقييم والمنظور. وقد

أصبح مظهراً مميزاً لما يعرف بنظرية التقييم (Appraisal Theory) (انظر سوزان هنستن وجوف طومسون (ناشرون) (Susan Hunston and Geoff Thompson (eds.)) (2000)).

وقد تبنى عمل دوغلاس بيبر وإد فينيغان منذ أواخر الثمانينات مقاربة حاسوبية (Computational Approach) فاحصا الواسمات التركيبية والمعجمية للموقف (Stance) عبر الأنماط اللغوية (Registers) (مثلاً، الظروف والصفات والأفعال والموجهات (Modals)، مثلاً : Happily، وMight، وTrue، وI Fear. وقد حددا (1989) ستة أساليب منفصلة للموقف (Stance)، تتضمن التعبير المؤكد للشعور (Affect) (المرتبط على نحو خاص بالخيال القصصي، والرسائل الشخصية، والتحاور الهاتفي) وموقف مبهم (لا شخصي) (Faceless Stance) (مقترن بالنثر الأكاديمي)، و«التعبير التفسيري للشك» (المقترن بالروبورتاج الصحفي). وكما هو متوقع، ربما، فإن التحاور له أعلى درجة تردد لظروف الموقف (Stance Adver- bials)، ويأتي في المرتبة الثانية النثر الأكاديمي. في المحاضرة المصورة عن الرحلة، يأخذ الكتاب على نحو نموذجي موقفاً مادياً بالنظر إلى الأمكنة التي تمت رؤيتها وموقفا تقييميا أيضاً.

في الكلام المباشر، تعد الجميلات (الذيلية) الأخيرة (Tag Clauses) ذات فعل الكلام والظرف أداة شائعة للإشارة إلى الموقف (Stance): مثلاً: She Said An- grily / Disappointedly.

(انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) 1999، فصل 12).

■ المعيارية: لهجة معيارية نموذجية، الإنجليزية الفصحى أو المعيارية (Standard: Standard Dialect, Standard English)

في أية جالية لغوية (Speech Community)، اللهجة المعيارية (Stan- dard Dialect) أو تنوع اللغة (Variety of Language) هي تلك التي لها وضع اجتماعي خاص وحظوة ، وتصلح «كنموذج» بسبب عدد من الوظائف، وتتجاوز نتيجة لذلك الحدود اللهجية المألوفة. من الناحية التاريخية، الإنجليزية الفصحى



أو المعيارية Standard English إذن هي نموذج للاستعمال المثقف المكتوب في كل من الجزر البريطانية وما وراء ذلك أيضاً، وإن التنوع هو ما يشكل أساس الأنحاء الحديثة للإنجليزية. هناك انتظام واضح ومتماسك على نحو مدهش للمفردات أو لنظام التهجية، على الأقل خارج التواصل الموسط بالحاسوب (CMC)، والتركيب (Syntax) ومفردات المعجم (Lexis) كان النحو الشفوي المعياري أقل سهولة عند إقامته. حول قضية التلفظ «المعياري»، مع ذلك، انظر تلفظ مقبول (Received Pronunciation (RP)).

هناك علاقة قوية بين المعيار والأدب في كثير من اللغات. لقد ارتبطت الألمانية الرفيعة الحديثة (Modern Hight german) بالترجمة اللوثرية (Luthe-ran) للإنجيل، والإيطالية الفصحى أو المعيارية بعمل دانتي، والروسية الفصحى المعيارية بعمل بوشكين. لقد ارتبط شوسور في الماضي بنشوء الإنجليزية الفصحى أو المعيارية، لكن التطور الحقيقي قد أتى بعد موته. وما كتبه بلهجة لندن كان مع ذلك، مهما. وكما ناقش ذلك باحثون في الستينات، فإن لهجة كُتاب الحكومة، الإنجليزية الوسطى(*) (Chancery Standard)، قد أثبت أنها أكثر تأثيراً (انظر أنغوس مكنتوش (Angus Mcintosh) (1963)، و م. ل. صاموئيلز (M. L. Samuels) (1963))، ونفعيتها كنموذج تم توضيحها مع تطور الطباعة ونشرها الواسع للنصوص على جمهور القراء الواسع. ومنذ الغزو النورماندي، استعمل الكتاب لهجتهم الخاصة في عملهم، لكن الاختلافات اللهجية كانت إلى حد أنه لم يكن من السهل فهمها خارج الإقليم الخاص بها. تتجنب إنجليزية لندن في كل الأحوال بعض الأشكال اللغوية في أقصى الشرق والجنوب، كما اعترف بذلك الناشر والكاتب وليام كاكستن (Wil-liam Caxton). الأفعال المعيارية هي قوة موحدة ورافعة معاً.

إن بروز اللهجة المعيارية يعني في غالب الأحيان أن الأشكال المحلية تصبح موسومة اجتماعياً، وأن السمات المحلية الموسومة تختفي تدريجياً عبر القرون. تم تطبيق مصطلح غير معياري (Non-Standard) على لهجات محلية سلبياً الذي يتضمن أن الفصحى تعد معياراً (Norm). (انظر، أيضاً، عامية (دارجة) (Verna-cular). ومن الناحية الأيديولوجية كما أعلن ذلك ميخائيل هاليداي (Michael

(*) تعد الإنجليزية الوسطى صورة للإنجليزية المستعملة في لندن (المترجم).



Halliday) (1978) وآخرون، (مثلاً، طوني كراولي (Tony Crowley) (1989))
يمكن أن يقترن التنوع الفصيح بالتمكين، وقيم النظام والمحافظة، بينما اللهجات،
و«لغات الغيتو» (Ghetto Language) ومضاد اللغات (Anti-Languages) تمثل
الاحتجاج أو المعارضة.

وبما أن الإنجليزية قد انتشرت عبر العالم كلغة أولى وثانية، فقد تطورت إنجليزيات
فصحى جديدة معيارية. ومع ذلك، وبرغم إمكان تفاوت النبرات، فإن الجرائد المطبوعة
في الولايات المتحدة الأميركية وكندا وأستراليا والقاهرة تقدم مجموعة منتظمة مدهشة من
السمات اللغوية. (انظر، أيضاً، لغة مشتركة (Koiné)، انظر كذلك طوني بيكس وريتشارد
واتس (ناشرون) (.Tony Bex and Richard Watts) (eds)) (1999).

■ الانفجاري **(Stop)**

انظر انفجاري (Plosive).

■ القصة الحكاية **(Story)**

(1) تحيل في الاستعمال العادي على السرد أو السردي (Narrative)، سواء (أكان
واقعيا أم خيالياً، ويكون جديراً بأن يسرد، (قارن That's A Good / Funny / Exciting
Story... إلخ) انظر، أيضاً، (قدرة القص (Tellability)). تمتلك الحكايات (Stories)،
سواء كانت جنية أم شعبية شفوية، بنية مميزة، ومجموعة مشاركين (الشخصيات) وسلسلة
أحداث وأعمال.

(2) أصبحت حكاية (Story) في علم السرد (Narratology)، مع ذلك، تستعمل
من طرف بعض المنظرين (مثل سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978)) كترجمة
للمصطلح الفرنسي (Histoire) (حكاية) الذي يتكافأ بدوره مع المصطلح الشكلاني
(Fabula) (قصة). يقوم التمييز هنا بين البنية السطحية أو شكل القصة، (Sjužet)
(حكاية) أو (Discours) (خطاب)، أي متوالية أحداث كما هي محكية في الواقع، دون أي
عودة إلى الوراء أو توقعات، والبنية العميقة أو المضمون، (Histoire) (حكاية) -Fabu)
la) (قصة)، أي الترتيب الكرونولوجي الأساسي للأحداث التي يجعلها القارئ (مجردة)
(التي قد لا تتوافق مع (Sjužet)). وبناء على ذلك، تتخذ الحكاية معنىً ضيقاً، ونترك دون
مصطلح عام يشمل (Fabula) و(Sjužet) معا كما في **(1)**.



من الصعب، مع ذلك، تجنب التضمين أو ظلال المعنى في (1). المشاكل مركبة انطلاقاً من كون (Discours / Sjužet) يترجمان بمعنى حبكة، التي تعد بدورها كلمة ملتبسة في الإنجليزية، مادام يتزامن بعض من استعمالاتها في الإنجليزية في الواقع مع (Story) (حكاية). فإذا تحدث أحد ما حول قراءة رواية من أجل حكايتها، مثلاً، فإن المعنى يكون مشابها لحبكة (أي أحداث رئيسية).

■ تيار الوعي، تدفق الوعي، قصة/ كتابة تيار الوعي، تقنية تيار الوعي (Stream of Consciousness: Stream of Fiction/ Writing, Stream of Technique)

تم استعمال تيار الوعي (Stream of Consciousness) في نظرية الرواية بشكل واسع، لكن تم استعماله أولا في علم النفس من طرف وليام جايمس (William James)، أخ هنري جايمس، في مؤلفه (مبادئ علم النفس) (Principles of Psycho- logy) (1890) لوصف التداعي الحر أو تدفق الأفكار والانطباعات في ذهن الشخص في أي وقت.

(1) يتزامن اهتمام جايمس بأعماق ما دون الوعي مع الاهتمام المتزايد عامة بهذا الموضوع عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، المتوج بعمل كارل يونغ (Carl Jung) وسيغموند فرويد. الروائيون أيضاً قد جلبوا ما دون الوعي (Subcons- cious) إلى الواجهة الأمامية لرواياتهم، ومن تم طوروا تقنيات جديدة لمعاجلة تدفق الأفكار التي هي في الحقيقة معبر عنها لفظيا جزئيا. ولذلك، فإن المصطلح أصبح يطبق على نوع من الروايات الحديثة كروايات دوروثي ريتشاردسون (Dorothy Richard- son) في المقام الأول، وأيضاً فيرجينيا وولف، ومارسيل بروست (Marcel Proust) وجايمس جويس، ووليام فولكنر في العشرينات، حيث التركيز الأساسي يتم عن طريق المنظور الداخلي وأفكار الشخصية المركزية.

وبشكل ملتبس نوعاً ما، مع ذلك، في نفس الوقت الذي كان فيه تيار الوعي متداولا كمركب (Phrase)، كذلك كان مصطلح مونولوج داخلي (Interior Mono- logue)، الذي طبقه فاليري لاربو على **أوليس** جايمس جويس (1922) موجوداً جويس نفسه ادعى أنه تأثر بالتقنية في الرواية الرمزية (Symbolist) لإدوارد دوجاردان. تم **قطف أكاليل الغار** (1887)، التي تصف الأحداث في يوم واحد بواسطة عيون وأفكار رجل شاب. وما قاله دوجاردان فيما بعد سنة 1930 حول روايته التي تم التنويه بها



باعتبارها ممهدة لرواية تيار الوعي يبين إلى أي مدى كان هو نفسه مهتماً بمحاولة إمساك الأفكار القريبة من اللاشعور دون أي تنظيم منطقي. ولذلك، فإن مونولوج داخلي وتيار الوعي قد تم استعمالهما دائماً بشكل مترادف للإحالة على تقنية التمثيل الداخلي.

(2) بعض الباحثين، مع ذلك، أكثر وعياً بكلمة تدفق (Flow) قد حاولوا إقامة تمييز بين المصطلحات على أساس أن تدفق الوعي يعمل بشكل خاص بواسطة التداعيات الحرة، وترتيب عشوائي، والمونولوج الداخلي يعمل بالتركيب (Syntax) العادي، ولو أنه اختزالي (Elliptical) في غالب الأحيان. (انظر سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978). بالتأكيد، في **أوليس** جايمس جويس يوحي الكلام **المفكك لمولي بلوم (Molly Bloom) «بالتدفق» الحر للأفكار وهي تمر في تعاقب سريع.** أفكار بلوم على العكس من ذلك يتم تمثيلها في مركبات قصيرة. لكن مادام التوضيح الشخصي لشاتمان بخصوص تدفق الوعي يأتي من أحد تأملات بلوم، فإن التمييز يبدو لا معنى له. وعلى أية حال، على القارئ أن يكد إلى أن يتمكن من رؤية ملاءمة (Relevance) كل قضية متجاورة كما هو الحال مع مولي، وبذلك فإن الترابط الحر يكون سائدا بالنسبة للشخصيتين معا.

(3) لذلك من الواضح ربما، تبني التمييز الذي تم وضعه في الخمس سنوات الماضية من طرف باحثين أمثال روبير همفري (Robert Humphrey) (1954): تم تطبيق تدفق الوعي على التمثيل العام لسيرورات الفكر بواسطة أدوات متنوعة (بما فيها فكر مباشر حر) وفكر غير مباشر حر، أفكار مهيمنة متكررة وتخيل (Imagery) مثلاً، أو الجنس الذي تنتمي إليه روايات مثل **أوليس** أو **السيدة دالواي** لفيرجينيا وولف، المختلفة من حيث نسيجها ككل، ولكن المنشغلة على حد سواء بنفسية شخوصها. فالمونولوج الداخلي يحيل إذن على نوع واحد من التقنية، أي فكر مباشر حر مدعم (Free Direct Thought) ، دون علامة ظاهرة للسارد.

(انظر، أيضاً، أسلوب ذهني (Mind Style)).

■ النبر (Stress)

استعمل النبر (Stress) في الأصواتيات (Phonetics) وعلم العروض (Metrics) للإحالة على البروز المعطى والملاحظ لبعض مقاطع الكلمات.

تقليدياً، تم تحديد هذا البروز (Prominence) باعتباره قوة أو كثافة الريح



الآتي من الرئتين، المدركة كارتفاع قوة الصوت من طرف المستمع، كما في: المقطع الأول لـ (El-e-Phant)، أو المقطع الأخير لـ (Gi-raffe). كثير من الأصواتيين في الوقت الحاضر، مع ذلك، يفضلون الحديث عن مقاطع (Accented) (منبورة) أكثر من مقاطع (Stressed) (منبورة)(*)، لأن سمات أخرى للبروز متضمنة: الطول، والنوعية، وخصوصاً تغير طبقة الصوت (Pitch). يتم توضيح العلاقة الضيقة بين تغير طبقة الصوت أو التنغيم (Intonation) أو النبر (Stress) في مستوى الكلام بواسطة نواة (Nucleus): المقطع الذي يحمل النغم الحراكي (Kinetic Tone) هو عادة المقطع المنبور الأخير في الكلام.

Do you 'come here' often?

وكما قال آلان كروتندن (Alan Cruttenden) (2001) المقاطع المؤكدة تكون «قابلة للنبر احتمالاً».

كل الوحدات المعجمية الخاصة بالطبقات المفتوحة (Open Classes) (أي أسماء، صفات، وأفعال) تتجه لكي يكون لها نموذج نبر ملازم، ونموذج للطبقات المغلقة (Closed Classes) (أي الكلمات النحوية مثل حروف الجر، والضمائر والواصلات... إلخ) غير منبور على نحو نموذجي. تقود درجة منخفضة للنبر بشكل عام إلى الحذف (Elision) أو فقدان الأصوات في المقاطع. وتعاقب المقاطع أو الكلمات المنبورة وغير المنبورة مع ذلك في مجري الكلام ينتج إيقاعا طبيعيا، ومنتظما إلى حد ما أيضاً، الذي يتم استغلاله في الشعر لإنتاج الوزن (Metre) (انظر، أيضاً، توافق زمني (Isochrony)، أي توقيت النبر (Stress-Timing).

يميز الأصواتيون عدة درجات للنبر، بالنسبة للمتكلم العادي هناك ثلاث درجات تمت ملاحظتها باعتبارها بارزة: أساسية (Main)، وأولية (Primary) أو قوية (Strong)، وثانوية (Secondary)، وضعيفة (Weak) أو غير منبورة (Uns-tressed). تكشف الكلمات متعددة المقاطع مثل (In-Form-a-tion) عن نموذج ثانوي – ضعيف – قوي – ضعيف. كثير من المركبات (Compounds) يمكن تمييزها من المركبات الاسمية بواسطة نموذج نبر قوي – ضعيف/ ثانوي أكثر من نبرين قويين، مثلاً: (Greenhouse) مقابل (Green–House). في الوزن الشعري مع

(*) يعد مصطلح نبر مقابلاً عربياً لكل من (accent) و(stress) في الإنجليزية (المترجم).



ذلك، يسقط النبر الثانوي فياجرد أو التحليل، وفقط وحده التقابل المثنوي (Bina-ry يقع:(+/ - نبر).

ليست نماذج نبر الكلمات ثابتة كل الوقت: يتفاوت تلفظ كثير من الكلمات مثل (Controversy) و(Formidable) من متكلم إلى آخر، وهناك اختلافات لهجية (Dialectal). وتنوع النبر يسم بقوة، مثلاً، الاختلاف بين التلفظات الإنجليزية والأميركية لكلمات مثل (Laboratory). ومنذ زمن شوسور كثير من الكلمات المقترضة من الفرنسية قد حولت نبرها من الموقع الفرنسي الطبيعي للمقطع الأخير إلى الموقع الألماني الشائع للمقطع الأول، مثلاً:

x / x x x / x x x /
. . . (So priken hem <u>nature</u> in hir <u>corages</u>):
x / x / x / x x x /
Than longen folk to goon on <u>pilgrimages</u>

('Prologue', *Canterbury Tales*)

«مقدمة»، **حكايات كانتربوري** ("Prologue", *Canterbury Tales*)

نوع إضافي للشدة يمكن أن يَسْتَعْمِل التفخيم (Emphasis) لأهداف متباينة أو لتركيز خاص على جزء من الكلام أكثر من النواة (العادية)، كما في: it's <u>white</u> .wine i asked for, not red

■ البنيوية، بنيوي: لسانيات بنيوية، شعريات بنيوية (Structuralism, Structuralist: Structuralist Linguistics, Structuralist Poetics)

(1) تصف البنيوية (Structuralism) تخصصاً فكرياً تطور بشكل متدرج وبزخم خلال القرن العشرين، متأثراً بالشكلانية (Formalism) ومدرسة براغ. لقد ارتبطت على نحو خاص بكتابات جماعة من الباحثين الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية، وبلغت ذروتها في الستينات، مثلاً كلود ليفي ستراوس (في الأنثروبولوجيا)، ورولان بارت (في الأدب والسيميائيات) وميشال فوكو (في التاريخ).

وكما يقتضي المصطلح ضمناً، فإن البنيوية قد اهتمت ببنية (ات) اللغة وأنظمة أخرى للمعرفة والسلوك الثقافي (مثلاً، أنظمة القرابة والأساطير، كما درسها كلود ليفي ستراوس). فهي مدينة للنموذج الفكري لفرديناند دو سوسور (Ferdinand De Saus-



sure) (1916) (الذي لم يستعمل أبدا المصطلح في عمله). وقد نُسِبَ مصطلح لسانيات بنيوية (Structural Linguistics) أحياناً إلى اللسانيات السوسورية، التي يمكن اعتبارها جزءاً من الحركة العامة للبنيوية (لكن انظر (3) أدناه أيضاً).

لقد حذا البنيويون حذو سوسور في التأكيد على اعتباطية العلاقة بين الدال أو الصورة والمدلول أو المفهوم، وفي التشديد على أهمية الاختلاف (Difference) بين الرموز أو الدلائل (Signs)، أي علاقاتها الواحد بالآخر، كمحددين للمعنى.

(2) وبتطبيقها على الأدب، عملت أفكار البنيويين على نشوء المقاربة التحليلية التي كانت أكثر نظريةً واتساعاً من أي مقاربة أخرى، ومستحسنة كشعريات بنيوية. لم ينصب الاهتمام كثيراً على تقييم النصوص الفردية كما في النقد الأدبي، بل على نماذجها البنيوية (مثلاً، عمل رومان جاكوبسون حول القصائد المختارة)، أو الشفرات التأويلية (انظر رولان بارت (Roland Barthes) (1970) حول سارازين لأونوري دو بالزاك)، أو الخصائص الشكلية أو أعراف النصوص داخل الجنس (Genre) (حكايات شعبية أو خرافية، كما في عمل تزفيتان تودوروف).

أصبح مصطلح شعريات بنيوية (Structuralist Poetics) في 1975 مقترناً على نحو خاص بعمل جوناثان كولر الذي حول الانتباه أكثر إلى النشاط الدينامي للقارئ (Reader)، مع مفهومه للقدرة الأدبية (Literary Competence) المؤسسة على نحو فضفاض على جدول التصريف التوليدي لنعوم تشومسكي.

كانت البنيوية الأدبية، دائماً، محط انتقاد في كونها أكثر شكلانية، وبدراستها للنصوص كأنظمة مغلقة خارج سياقها الاجتماعي والتاريخي. البنيويون الفرنسيون أنفسهم قد قاموا بمساءلة المقدمات البنيوية الأساسية، ومن ثم عملوا على بروز ما بعد البنيوية (Post-Structuralism).

(3) طبق مصطلح بنيوية خارج أوروبا في الولايات المتحدة الأميركية بشكل أكثر ضيقا على المقاربة النحوية المشهورة في الخمسينات والستينات، حسب عمل لسانيين ما بعد الحرب أمثال إدوارد سابير وليونارد بلومفيلد، الذي حلل الجمل ووصف السمات النحوية متجاهلا «المعنى». وتعرف هذه، أيضاً، باللسانيات الوصفية (Descriptive Linguistics).

(انظر، أيضاً، تيري إيغليتون (Terry Eagleton) (1996)).



الأسلوب: تحول الأسلوب (Style: Style Shifting)

رغم أن الأسلوب (Style) يعد مصدر إثارة على الدوام في النقد الأدبي، ودراسات الترجمة، والسوسيولسانيات وخصوصاً الأسلوبية، فإنه من الصعب جدا تحديده. هناك عدة مجالات واسعة ومترابطة يتم استعماله فيها. بالإضافة إلى ذلك، يتخلل الأسلوب كل مظاهر حياتنا وثقافتنا إذا تحدثنا سيميائياً.

ومن ناحية الأصالة، كان الأسلوب (Stylus) أداة للكتابة، أي نوعاً من القلم، وأصبح يعني «طريقة الكتابة» بواسطة تغير كنائي (Metonymic).

(1) يحيل أسلوب في معناه البسيط على الطريقة المميزة المدركة للتعبير (Ex- pression) في الكتابة أو الحديث، تماماً كما أن هناك طريقة للقيام بالأشياء، مثل لعب السكواتش أو الرسم. قد نتكلم عن كتابة شخص ما «بأسلوب منمق» أو الحديث «بأسلوب فكاهي». بالنسبة لبعض الناس، كما بالنسبة لأرسطو، للأسلوب ظلال معانٍ تقييمية: يمكن أن يكون الأسلوب «جيداً» أو «سيئاً».

(2) أحد الاستلزامات الواضحة لـ **(1)** هو أن هناك أساليب (Styles) مختلفة في سياقات (Situations) مختلفة (مثلاً، هزلي في مقابل طنان)، أيضاً أن نفس النشاط يمكن أن ينتج تنوعاً أسلوبياً (Stylistic Variation) (ليس أن شخصين اثنين يكون لهما نفس الأسلوب في لعب السكواتش أو كتابة مقال). ولذلك، فإن الأسلوب يمكن اعتباره تنوعا في استعمال اللغة سواء الأدبية أم غير الأدبية. مصطلح النمط اللغوي (Register) يتم استعماله أيضاً لتلك التنوعات النسقية في السمات اللغوية الاعتيادية في سياقات غير أدبية خاصةً، مثلاً، إشهار، ولغة قانونية، وتعليق رياضي.

(3) يرد تنوع الأسلوب (Style Variation) ليس فقط من سياق إلى سياق بل بحسب الوسط (Medium) ودرجة الشكلية (Formality): ما يسمى أحيانا بتحول - الأسلوب (Style-Shifting). (انظر أيضاً لياقة (Decorum)، مفتاح (Key)). ووفقا لعمل وليام لابوف، تدرس السوسيولسانيات في غالب الأحيان التحولات بين الأسلوب الاصطلاحي (لارسمي) وأسلوب قراءة المَصْنَفَة (Wor- dlist) (شكلية الذات الواعية لتقييم أساليب اللهجة، وفي بعض الحالات درجات القرب من الفصحى المعيارية. (انظر أيضاً بينيلوبي إيكرت وج. ريكفورد (ناشرون)



((Penelope Eckert and J. Rickford (eds.)) (2001)). الأسلوب إذن متغير (Variable)، مميز كطبقة (Class) أو نوع (Gender)، في تحليل التغير الصوتياتي (Phonemic) أو الصرفي (Morphological)، مثلاً، في أوضاع مختلفة أو شبكات اجتماعية، وهو عامل مفتاح أو غير موسوم في أي وضع اجتماعي معطى. قد يُكَيف (Accommodate) المتكلمون أيضاً أسلوبهم، حسب الوضع وثيق الصلة بمخاطبيهم.

(4) قد يتفاوت الأسلوب في اللغة الأدبية داخل النصوص والأجناس والحقب أو ما بينها، ولذلك يمكننا أن نتحدث عن أسلوب شعر أوغسطين، أو اختلافات في أساليب الجريدة بين القرن الثامن عشر، والوقت الحالي. ينظر للأسلوب إذن على خلفية مجالات أو سياقات أوسع أو أصغر.

(5) في كلا الحالتين، ينظر للأسلوب على أنه مميز: في العمق، فإن مجموعة أو حاصل السمات اللغوية تبدو مميزة: سواء تعلق الأمر بنمط لغوي أم بجنس أم بحقبة. تم تحديد الأسلوب بشكل عام بهذه الكيفية، خصوصاً على مستوى النص (Text): أسلوب **أغنية إلى شحرور** (*Ode To A Nightingale*) لجون كيتس، مثلاً، أو إيمّا (*Emma*) لجاين أوستن، بل حتى أسلوب المواضعات الخاصة (House–Style) لمجلة أو صحيفة. إنه أساس الإجراءات في الأسلوبيات الحاسوبية.

(6) السمات الأسلوبية هي أساسا سمات اللغة، ولذلك، فإن أسلوب بمعنى ما مرادف للغة: يمكن أن نتحدث بالتساوي عن «لغة» **أغنية إلى شحرور**. ما هو متضمن هنا هو أن اللغة بمعنى ماميزة، وهي مهمة بالنسبة للتصميم أوالفكرة أو المحور (Theme)، مثلاً. وعندما يطبق على مجال الأعمال الكاملة للمؤلف، فإن الأسلوب هو مجموعة سمات خاصة أو مميزة للمؤلف:»عاداته/ ها اللغوية» أو لهجة فردية (Idiolect). لذلك نتحدث عن الأسلوب المِلطوني (Miltonic)، أو الجونسوني (Johnsonese)، في غالب الأحيان سمة الباروديا. وهكذا، فالسمات اللغوية الفردية تكتسب في غالب الأحيان بروزاً وصدارةً: ما أسمته سيلفيا آدمسون (Sylvia Adamson) (1998b، فصل 7) ، سيراً على نهج نيلز إنكفيست وآخرون ((Nils Enkvist (et al.)) (1964))، التي تسمى واسمات أسلوب (Style Markers) (مثلاً، المعجم بلغة لاتينية (المسرد اللاتيني التجريدي) (Latinate) لصاموئيل جونسون. قد تفيد مثل واسمات الأسلوب هذه في الأسلوبية القانونية (Forensic



(Style.(انظر أيضاً قياس الأسلوب (Stylometry)). في السوسيولسانيات فإن مثل واسمات الأسلوب هذه يمكن أن تشير إلى هوية مجموعة أو فرد بالموازاة مع تقليعة الشعر (Hairstyles)، والملابس... إلخ. يمكن للأسلوب أن يكون إنجازاً (Perfor-mance) هنا وموضوعاً للعرض. المثير هو هل هناك أساليب «ذكورية» أو «أنثوية»: للكتابة، أو للحكم، مثلاً. (انظر أسلوبيات نسوية (Feminist Stylistics)).

(7) من الواضح أن كل مؤلف يعتمد على المخزون العام للغة في حقبة ما، ما يجعل الأساليب مميزة هو اختيار الوحدات، وتوزيعها ونمذجتها. تعريف الأسلوب بلغة الاختيار هو أمر شائع وقد كان موجوداً منذ النهضة: انتقاء السمات تحدد جزئياً بواسطة حاجات الجنس (Genre) والشكل (Form)، والمحور (Theme) والمخاطب (Adressee)... إلخ. ولذلك فقد حدد باتريك ستودر (Patrick Studer) (2008) الأسلوب «كاختيار معلل».

(8) ما كان موضوع نقاش في غالب الأحيان، مع ذلك، هو علاقة الأسلوب (Style) بالمضمون (Conten): المدى الذي يتضمن فيه الاختيار الأسلوبي التنوع في المعنى. فإذا اختار الكاتب (Steed) عوض (Horse)، أو (Loot) عوض (Money)، فما هي دقائق المعنى أو أيضاً الأيديولوجيا التي تتضمن في انتقاء من مخزون المترادفات الظاهرة؟ (انظر، أيضاً، ثنائية (Dualism) وأحادية (Monism)). بالنسبة لكثير من الناس المعنى الأسلوبي أو القيمة التنوعية هو ما يميز القضايا (Propositions) التي تعبر في المستوى العميق عن «نفس» المعنى، كما في:

Pater Passed Away Last Summer,
My Dad Kicked The Bucket Last Summer.

وعلى نحو دال، تفترض السوسيولسانيات في الواقع إن الأشكال البديلة المعبرة عن نفس المعنى تشكل المتغير اللغوي، كما في (3) أعلاه. هذا لا يعني أن هناك دائماً أكثر من طريق واحد لقول أي شيء. وليس من المرض النظر إلى الأسلوب من الناحية الزخرفية لتحديده مثل أي نوع من التفخيم التعبيري «المضاف» إلى كلام ما. كل الأقوال لها أسلوب، رغم أنها قد تبدو «بسيطة» نسبياً أو غير موسومة: الأسلوب البسيط هو نفسه أسلوب (انظر درجة صفر (Zero Degree)).



(9) توجد مقاربة تمايزية أخرى للأسلوب تكمن في مقارنة مجموعة واحدة من السمات مع مجموعة أخرى بلغة الانحراف (Deviation) عن المعيار (Norm)، وهي مقاربة شائعة في الستينات (انظر إنكفيست وآخرون (Nils Enkvist (et al.) (1964)) التي تم إحياؤها مؤخراً في أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics). وهكذا، بالنسبة لهانس ليندكويست (Hans Lindquist) (2009) يحدد الأسلوب دائماً بالمقارنة مع المعدل أو مع قياس آخر. سيكون الأمر غريباً، مع ذلك، التلميح إلى أن الأسلوب يكون منحرفا بالمعنى الذي لـ «شاذ»، رغم أن هناك لهجات فردية شعرية موسومة مثل تلك التي لجيرار مانلي هوبكنز، وديلان توماس، وإ. إ. كيومينغز في الواقع، نلائم أي نص أو قطعة من اللغة مقابل المعايير اللغوية لجنسها، أو لحقبتها، والنواة المشتركة (Common Core) للغة ككل. ستكشف نصوص مختلفة عن نماذج مختلفة للسمات المهيمنة أو المتصدرة (Fore- . grounded)

(10) بالنسبة لديبي كاميرون (Debbie Cameron) (1995)، الأسلوب (Style) هو «بضاعة» (Commodity) في السوق الحديث: يمكن للنص أن «يعبأ» بأسلوب خاص لزبون من نوع خاص، مثلاً: المجلات اللامعة، والتصريح بمهام الجامعة (Uni- versity Mission Statements). «اختيار الزبون» يستبدل بأسلوبية (Stylistic). تُكَرر هذه الفكرة تلك التي للمنظر السوسيولوجي بيير بورديو في كون ما يروج في السوق اللغوية ليس هو «اللغة» كما هي، بل الخطابات بالأحرى التي توسم أسلوبياً عند الإنتاج والتلقي معا. (بورديو (Bourdieu) (1991)). يعكس المصطلح الشائع (Lifestyle) أسلوب حياة الدائرة (Recycling) الاقتصادية للإبداعية الشخصية. (انظر كذلك روب بوب (Rob Pope) (2005)).

(انظر أيضاً: جالية التطبيق (Community of Practice)، وأسلوب رفيع (Grand Style)، ولهجة فردية (Idiolect)، وأسلوب متوسط (Middle Style): وأسلوب ذهني (Mind Style)، وأسلوب بسيط (Plain Style)، خلق الأسلوب (Styliza- tion)، وتدخل نصي (Textual Intervention)). (انظر، أيضاً، بول سيمبسون (Paul Simpson) (2004)، وجيفري ليش ومايك شورت (Geoffrey Leech and Mick Short) (2007).



الأسلوبية أسلوبيات (Stylistics)

الأسلوبية (Stylistics)، ببساطة، هي دراسة الأسلوب أعلاه، وكما يمكن أن ينظر إلى الأسلوب بطرق عدة، فإن هناك عدة مقاربات أسلوبية مختلفة. وهذا التنوع في الأسلوبيات يرجع إلى التأثيرات الأساسية لمختلف فروع اللسانيات والنقد الأدبي.

(1) الأسلوبية في القرن العشرين، قد عَوضَت وتوسعت على أساس الدراسة المبكرة للبيان (Eloctuio) في البلاغة. بعد إصدار المجلدين الاثنين من البحث حول الأسلوبيات (Stylistics) (Stylistique) الفرنسية من طرف شارل بالي (Charles Bal-ly (1909)، تلميذ البنيوي فرديناند دو سوسور توسع الاهتمام بالأسلوبية في أوروبا بالتدريج عبر عمل ليو سبيتزر (Leo Spitzer) (1928، 1948) وآخرون. فقد بدأت تزدهر حقاً في الستينات في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية، حيث أُعطِيت زخماً انطلاقاً من تطورات ما بعد الحرب في اللسانيات الوصفية، والنحو على الخصوص.

(2) تعد الأسلوبية من نواح كثيرة، مع ذلك، قريبة من النقد الأدبي والنقد التطبيقي. يعد الأدب (Literary)، إلى حد بعيد، النوع الشائع للمادة التي درست، وإن الانتباه قد تركز بشكل واسع على النص إلى حد بعيد.

إن هدف أغلب الدراسات الأسلوبية هو تبيان كيف «يشتغل» النص: لكن ليس فقط لوصف السمات الشكلية للنصوص في حد ذاتها، ولكن لإظهار دلالتها الوظيفية في تأويل النص، أو لربط التأثيرات الأدبية أو الموضوعات «بالمسببات» اللغوية («Triggers» Linguistic) حيث يتم الإحساس بأنها وثيقة الصلة بالموضوع. هناك تضمن، بالتأكيد بأن كل سمة لغوية في نص ما، لها دلالة محتملة. الحدوس ومهارات التأويل هي مهمة على نحو صائب في الأسلوبيات والنقد الأدبي. ومع ذلك، يريد الأسلوبيون تجنب الأحكام الغامضة والانطباعية حول طريقة معالجة السمات الشكلية. (ليس أن النقد الأدبي الجيد غامض وانطباعي). كان نقاد الأدب التقليديون مرتابين بخصوص مقاربة «موضوعية» للنصوص الأدبية، كما كَشَفَ عن ذلك الخلاف في الستينات، بين كل من روجر فولر وف. و. بتيسون (F. W. Bateson) المشهورين. (انظر فولر (Fowler) (1971)). ومع الأسف، فإن هذه



القضية قد تم إحياؤها من طرف راي ماك كاي (Ray Mackay) (1996) وما بعده، (انظر مايك شورت وآخرون، لمزيد من الإجابة، 1998، و1999). الأسلوبيات هي «موضوعية» فقط (وعلامة الاقتباس مهمة هنا) بالمعنى الذي تكون فيه منهجية ونسقية وتجريبية، وتحليلية ومنسجمة، وسهلة المنال، واسترجاعية وتوافقية.

(3) ونتيجة لذلك، فالأسلوبية تعيد باستمرار تقييم نماذجها ومصطلحاتها في ضوء التطورات الجديدة للسانيات. كان النحو التوليدي، في أواخر الستينات، مؤثراً، وفي السبعينات والثمانينات كان تحليل الخطاب والعملياتية، وفي التسعينات كان تحليل الخطاب النقدي، وحديثا اللسانيات المعرفية ولسانيات العينات. يتم استعمال مصطلح الأسلوبية البخارية (Steam Stylistics) أحياناً، وفق التوليد المازح لرولاند كارتر للإحالة على عصر ما قبل العينات (Pre-Corpus-Age) أو التحليل المحوسب (Computerized)، لكنه مصطلح يجب استعماله بحذر، وباستهزاء وتواضع (كما في حالة كارتر)، وليس كمصطلح للنقد. لا توجد آلة، مع ذلك، معقدة، قادرة على إثارة الحساسية البشرية والقدرة على تأويل المعطيات، وإن كثيراً من مظاهر اللغة، مثلاً، في مستوى الخطاب، تكون صعبة، إن لم تكن مستحيلة، على الوسم الحاسوبي.

(4) تعتمد الأسلوبية، على نحو اختياري، على التوجهات في النظرية الأدبية، أو التطورات الموازية في هذا الحقل بينما تظل حقيقية بالنسبة لقيم القراءة المغلقة. ولذلك فقد شهدت السبعينات تحولا من النص نفسه نحو القارئ (Reader) (انظر مثلاً، أسلوبية عاطفية (Affective Stylistics)، ونظرية التلقي (Theory)، وهي الآن تهتم على نحو شامل بكيف نفهم النص ونتأثر به). ومع ذلك، فالأسلوبيات، مخلصة لجذورها، تحترم أيضاً «حقوق» النص نفسه، ولذلك لا يمكن أن تكون هناك تأويلات لا متناهية.

(5) تسمى الأسلوبيات أحياناً وعلى نحو غامض أسلوبيات/ لسانيات أدبية (Li-terary Stylistics/ Linguistics) أو أسلوبيات لسانية (Linguistic Stylistics): أدبية لأنها تتجه للتركيز على النصوص الأدبية، ولسانية لأن نماذجها وأدواتها تستنتج من اللسانيات. ومع ذلك، تحيل الأسلوبيات اللسانية، أيضاً، على نوع من الأسلوبيات التي تكون مركز اهتمامها ليس النصوص الأدبية أولا، بل تدقيق النموذج اللساني



الذي له القوة أيضاً بالنسبة لتحليل لغوي أو أسلوبي: نموذج الخطاب الكلاسيكي للنصوص المسرحية لديدر بورتن (Deidre Burton) (1980)، مثلاً. مصطلح فولر (Fowler) للأسلوبيات هو نقد لساني (Linguistic Criticism) (1986).

(6) يمكن استعمال أسلوبيات أو أسلوبيات عامة (General Stylistics) كمصطلح تغطية يشمل تحاليل التنوعات غير الأدبية للغة، أو الأنماط اللغوية: مثلاً طوني بيكس (Tony Bex) (1996). تُفَضل ليسلي جيفريز (Lesley Jeffries) (2010) أسلوبيات نقدية (Critical Stylistics)، التي تستدعي مجال اللسانيات النقدية وتحليل الخطاب النقدي (CDA). لقد تحول الانتباه حديثاً، أيضاً، إلى السينما والاتصال الموسط بالحاسوب (CMC). وبسبب هذا الحيز الواسع تقترب من العمل المنجز في السوسيولسانيات. وبالفعل، تدرس الأسلوبية الاجتماعية (Sociosty- listics)، مثلاً، لغة الكُتاب الذين يتم اعتبارهم جماعات اجتماعية. (مثلاً، مفكرو الجامعة الإليزابيثية، ومؤلفو الكراسات)، أو «الموضات» في اللغة.

(7) للمساعدة في إيقاظ وعي الطالب بكيفية اشتغال النصوص لغويا وأيديولوجيا، تستعمل الأسلوبيات كأداة تعليمية مهمة في اللغة ودراسات الأدب بالنسبة لمتكلمي الإنجليزية الأصليين والأجانب: ما يمكن تسميته بالأسلوبيات التعليمية (Pedagogical) والعملية (Pratical) أو التطبيقية (Applied). ويعتبر عمل هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (1975) في غالب الأحيان نقطة تحول. (انظر، أيضاً، ميخائيل بورك (ناشرون) (Michael Burke)، وجوف هال (Geoff Hall) (2005)، وغريغ واتسن وسونيا زينجير (ناشرون) (Greg Watson and Sonia Zyngier) (2007). تعد الأسلوبيات أداة مهمة في الترجمة والدراسات السينمائية التفرعية (Subtitling).

(انظر، أيضاً، لسانيات معرفية، وأسلوبيات حاسوبية، ولسانيات العينات، وتحليل الخطاب النقدي/ اللسانيات النقدية، تزمنية (دياكرونية)، وأسلوبيات الخطاب، ونقد أخلاقي، وتقييم، وأسلوبيات تعبيرية، وأسلوبيات عملية، وعملياتية، وقياس الأسلوب، ولسانيات النص. انظر كذلك، أندرو غواتلي (Andrew Goatly) (2008)، كريستين غريغوريو (Christine Gregoriou) (2009)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2004)، وبيتر فيردونك (Peter Verdonk) (2002)).



صناعة أو خلق أسلوب مميز (Stylization)

(1) تم توليدها من طرف الناقد الروسي ميخائيل باختين في الثلاثينات لوصف تقنية التقليد (Imitation) والتمثيل الواعي والمتهاسك لمؤلف ما لأسلوب آخر. (انظر باختين (Bakhtin) (1981)). والنتيجة هي خطاب مزدوج الصوت (Dual Voiced)، الأسلوب المقلد والحضور الصامت للمؤلف. وأحد الأمثلة الواضحة هي التقليد الساخر الباروديا (Parody). يستعمل روائيون أمثال تشارلز ديكنز على الدوام أسلوباً مميزاً (Stylization) لتأثير هزلي أو تهكمي: الفصل الأول من **أوراق بيكويك**، مثلاً، نجده مقلداً الأسلوب اللاشخصي لمحضر الاجتماع (Minute-Taking):

May 12, 1827. Joseph Smiggers, Esq., P.V.P.M.P.C., Presiding. The Following Resolutions Unanimously Agreed To :

That This Association Has Heard Read, With Feelings of Unmingled Satisfaction, and Unqualified Approval, The Paper Communicated By Samuel Pickwick, Esq., G. C. M. P. C., Entitled "Speculations on The Source of The Hampstead Ponds, With Some Observations on The Theory of Tittlebats".

(2) بالنسبة لسوسيولسانيين أمثال نيكولاس كوبلاند (Nicholas Coupland) (2001 و2007)، إن الأسلوب المميز هو معرفة التوظيف والإنجاز للأساليب (Stylization Performance) المألوفة ثقافياً والهويات التي تكون موسومةً باعتبارها انحرافات (Deviations) عن تلك المرتبطة على نحو متنبأ بها بالسياق (Context). وهكذا، في مسرحية ما فإن الأطفال يمكنهم أن يقتفوا أساليب آبائهم ومدرسيهم بدقة: وهونوع خاص من المحاكاة أو الباروديا كما في (1) أعلاه.

علم قياس الأسلوب (Stylometry, also Stylometrics)

هذا التخصص الفرعي من الأسلوبيات لا علاقة له بوزن (Metre) أو (Metre-) كشكل شعري، بل (Meter) بمعنى قياس (قارن علم الهندسة (Geometry).

يستعمل علم قياس الأسلوب (Stylometry) تحاليل إحصائية لبحث النماذج



الأسلوبية لتحديد تأليف (أكثر احتمالاً) النصوص الأدبية: إنه يهتم، إذن، كثيراً بالأسلوب (Style) أو اللهجة الفردية (Idiolect). لقد ارتبط تقليدياً بعمل أندرو مورتن (Andrew Morton) (مثلاً، 1978). كثير من قصائد القرن الرابع عشر قد تم فحصها بالنسبة للتأليف الشوسوري مثلاً، ومسرحيات مثل بيريكليس (Pericles) وهنري الثامن أعيد فحصها كجزء من المعيار الشكسبيري.

تتضمن السمات اللغوية التي تمت معالجتها عموماً في علم قياس الأسلوب طول الكلمة، وطول الجملة، وأدوات الوصل (Connectives) والتضمينات (Col-locations). إنها ليست بالضرورة سمات يتم جعلها في الصدارة (Foregroun-ded)، بل هي تلك التي تم افتراض أنها استعملت على نحو غير واعٍ نسبياً من طرف المؤلف، ومن ثم فهي ثابتةٌ جداً خلال مسيرته/ ها، وفقا لدرجة التجريب والمرونة. الإجراءات هي أساساً مقارنة: مقارنة مجموعات البدائل في النص المشكوك فيه مع تلك التي في النص الموثوق. ومن ناحية أخرى، من الصعب جداً إقامة معيار للمقارنة.

(انظر أيضاً أسلوبيات حاسوبية (Computational Stylistics)، وأسلوبيات المتن (Corpus Stylistics)، وأسلوبيات قانونية (Forensic Stylistics)).

■ المبتدأ الفاعل، الذاتية... إلخ. (Subject, Subjectivity, etc.)

المبتدأ أو الفاعل (Subject) في النحو (Grammar) هو عنصر الجملة الأكبر، (مركب) اسمي، يسبق نموذجياً الفعل (Verb) الخبر (Predicate) في الجمل الخبرية (Declaratives)، ويُحدد عن طريق التطابق (Agreement) صورة الفعل في الشخص الثالث المفرد في الزمن الحاضر (Present Tense Third Person Sin-gular) مثلاً، She Like-s Elephants، وThey Hate Elephants، تتوافر ضمائر الشخص على حالة إعراب الرفع «خاصة، مثل She، وThey أعلاه.

إن تقسيم الجمل إلى مكونين اثنين كبيرين، إلى مبتدأ وخبر أو محمول تم اشتقاقه من الفلسفة الإغريقية. إنه يوازي تمييز مدرسة براغ بين (فكرة أو) محور (Theme) وخبر (Rheme) أو موضوع (Topic) وتعليق (Comment). الفاعل إذن شأن يتعلق بالرسالة (Message)، في غالب الأحيان الفاعل النفسي الذي ترتكز عليه حقيقة الموضوع (انظر ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)).



ففي جملة حيث توجد معلومة معطاة وأخرى جديدة معاً، فمن المحتمل أن تكون المعلومة المعطاة أكثر من الجديدة. المحور (Theme) والفاعل لا يتزامنان دائماً: في (Money We Want) المفعول المباشر (Direct Object) مقدم (Fronted) على موقع المحور للتفخيم قبل (We)، الفاعل النحوي (Grammatical Subject).

في جمل مثل It Is Raining أو It's Late فالجملة بالكاد تتعلق بـ (it)، رغم أن (it) هي الفاعل النحوي، تحتاج إلى كلمة داعمة أو فاعل زائف (Dummy Subject) لأن الإنجليزية تفضل الجمل المتصرفة (Finite Clause) مع الفواعل والمحمولات. لكن ليس كل أنواع الجمل لها فواعل: جمل الأمر (Imperatives) لها فقط فاعل ضمني (You). تحذف الفواعل في غالب الأحيان في الكلام العامي والكتابة الشخصية، مثل اليوميات، حيث يمكن فهمها من السياق (Context)، مثلاً Monday Morning: Felt Terrible. Got Up Late and Dashed To Work ...

(2) في بعض نماذج النحو التحويلي، تميز البنية المنطقية (Logical) أو العميقة الفاعل من الجمل المبنية للمجهول (Passives) كمتكافئ للجمل المبنية للمعلوم (Active). في:

The School Captain Was Presented With A Book Token By Joanna Lumley.

فـ (Joanna Lumley) هي الفاعل المنطقي وليس النحوي: قارن.

Joanna Lumley Presented The School Captain With A Book Token.

فإذا كانت للفاعل النحوي إحالة إنسانية، فإنه سيعبر بشكل عام عن (فاعلية أو منفذية (Agenti(ve)) الحدث (مثل Joanna Lumley في الجمل المبنية للمعلوم أعلاه). أدوار أخرى تتضمن أداة (Instrument) (مثلاً: The Sword Cut The Knot)، ومشارك متأثر (Affected Participant) (مثلاً، He Was Presented With a Token)، (انظر، كذلك، قلب (Inversion))، انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (1999)، فصل 3).

(3) الفرق بين الذاتية والموضوعية، وبين الذات (Self) واللا-ذات (Not-Self) في الفلسفة، أمر مميز على نحو واسع. عندما يتحدث نقاد الأدب عن عمل ذاتي فإنهم يقصدون أنه شخصي على نحو عال (بالطبع سواء أكانت سير ذاتية صادقة



أم كاذبة. كثير من القصص تقدم لنا وَهْمَ التعبير المباشر للحالات الذهنية، أو مع السادر الذي يعمل كفاعل موسط (Mediating Subject) بين القراء والشخصيات (انظر آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)). تتضمن الواسمات الأسلوبية للذاتية النصية سمات الأثر (Affect) والموقف (Stance)، واللغة الانفعالية وتحولات في التركيز (Focalization). (انظر، أيضاً، أسلوب ذهني (Mind Style)).

من الصعب جداً بالنسبة لأي خطاب أن يكون موضوعيا تماماً، وإن ذاتية كلام ما تعد حقيقة عامة. الواسم الواضح للذاتية هو الضمير أنا (I). أقام اللغوي الفرنسي إيميل بنفينست (Émile Benveniste) (1966)، الذي حذا حذوه جاك لاكان في التحليل النفسي، فرقاً بين نوعين اثنين من الفواعل (Subjects) في الخطاب: فاعل التلفظ أو فعل التكلم، وفاعل الملفوظ (Enounced) أو الحدث المحكي. ولذلك فـ (I) في قول مثل (I Promise To Come on Sunday) هي في الآن نفسه فاعل للتلفظ وفاعل للملفوظ. و«I That Speaks» هي إذن بناء سياقي هو مجرد «موقع» واحد فقط من بين مواقع أخرى.

(4) ينظر للتركيز على فعل الكلام، في الحدث الكلامي (Speech Event) نفسه، لإنتاج ذاتية مبنية بشكل واعٍ، أحياناً كخاصية للكتابة الحداثية وما بعد الحداثية على نحو خاص. يذهب منظِّرون ما بعد الحداثيين أبعد من ذلك ويرون الذاتية على أنها تضمينا لمعناها الآخر والخاص بالتبعية (تكون فاعلاً لـ): تدرك فقط تلك الأدوار أو مواقع الفاعل (Subject Positions) التي تعين لنا سلفاً باللغة والثقافة. الفاعل، سلفاً، هو نتاج اجتماعي، وليس نقطة البداية التي انطلاقاً منها تم إنتاج المجتمع. تحلل الدراسات ما بعد الحداثية والتاريخانية الجديدة (New Historicism)، أيضاً بناء هذا الفاعل أو التابع (Subaltern).

(5) (الميل إلى الذاتية أو) التذويت (Subjectification) مصطلح لإليزابيث تروغوت (Elizabeth Traugott) (مثلاً 2003) يصف توجه مستعملي اللغة إلى بناء معان جديدة للتعابير على أساس التضمين الكلامي (Conversational Implicature) الذي يعكس المواقف والمقاصد. تاريخياً، هناك دائماً «تقصير» «Bleaching» للمعنى. وهكذا، فـ (Actually) (في الواقع) كانت تعني فيما مضى «متلبس» «In the act» (قارن بالفعل (In fact) و (Indeed) حقاً).



صيغة الشرط/ التمني/ الدعاء (Subjunctive)

ينتمي تقليدياً إلى صنف في النحو يسمى صيغة (Mood)، تتم الإشارة إلى صيغة التمني أو الدعاء على نحو واسع بفروقات في أشكال الفعل (Verb Forms) من الشكل البياني (Indicative)، وبسبب ظهور أنماط مختلفة من الجملة، أو التعارضات الميولية (Modality).

الصيغة الأساسية في الإنجليزية هي الصيغة البيانية أو «صيغة الحقيقة» (Fact-Mood)، التي تكون موسومة في صورة الزمن الحاضر للشخص) الثالث على الأقل بواسطة الصرفة (-s) مثلاً: She Leaves Tomorrow. وبالمقابل فصيغة التمني والدعاء هي صيغة غير حقيقية، ويعبر عن الافتراضي، أو المبهم وأيضاً المرغوب فيه، أو الضروري... إلخ. مثلاً: I Insist That She Leave Tomorrow. ليست هناك صرفة شكلية في الإنجليزية الحديثة خاصة بصيغة التمني والدعاء للأفعال المعجمية (Lexical Verbs) (قارن الإنجليزية القديمة حيث لاحقة انتهاء (-e) كانت في المفرد، و (-en) في الجمع). وبالنسبة للفعل (be) في الزمن الماضي لصيغة التمني حيث ترد الصورة (Were) (من الإنجليزية القديمة أيضاً مرة أخرى) في المفرد، مثلاً: I Wish It Were True.

وكما تبين هذه الأمثلة، توجد صيغة التمني والدعاء على نحو شائع في الجُمَيْلات التابعة (Clause Subordinate). هناك كلام صيغي (Formulaic) حيث صيغة التمني تحيا في الجملة الرئيسية (Main Clause): مثلاً، God Save The Queen، وGlory be To God، وCome What May.

لقد تنبأ النحاة في النصف الأول من القرن العشرين أن صيغة التمني ستختفي تماماً، مادام الوجه البياني، أو أفعال ميولية (Modal Verbs) مثل Should وMay هي في كل الأحوال بدائل أسلوبية، خصوصاً في الاستعمال اللارسمي (Informal) (مثلاً، I Wish It Was True، I Insist That She Should leave/ Leaves To-morrow). ومع ذلك ربما بسبب تأثير الإنجليزية الأميركية، (ما زالت صيغة التمني تسمع كثيراً، وتقرأ على نحو خاص، حتى في إنجليزية القرن الواحد والعشرين، فيما أسماه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al.) (1985) استعمالات إجبارية (Mandative Uses) في الجمل الاسمية التي تعبر عن توجه أو تخطيط



مستقبلي. وهو شائع على الخصوص في تقارير الاجتماعات أو محضر الاجتماع (Mi-nute-Taking)، مثلاً: The Board Recommended That The Proposal Be Voted Upon At Its Next Session.

لاحظ استعمال صيغة التمني الحاضر رغم أن الفعل في الجملة الرئيسية في الزمن الماضي.

■ **جُمَيْلَة تابعة ،الإِتْبَاعُ (Subordinate Clause, Subordination)**

شائعة في النحو لوصف البنية التراتبية للجُمَيْلات (Clauses) في الجمل (المركبة). تعد الجُمَيلة التابعة (Subordinate) أو المربوطة (Bound) أو (De-pendent) (تابعة)، عكس الجميلة المعطوفة (Co-ordinate)، مكونا للجملة ككل: مثلاً الجميلة الظرفية (Adverbial) تعمل كظرف، كما في No Longer Mourn For Me / When i Am Dead (شكسبير: سونيتة 71): ظرف زمن.

أنواع أساسية أخرى للجميلات التابعة أو المربوطة المدرجة بواسطة أدوات متبعة (Subordinators) أو قارنات (Conjuntions) تعد جميلات اسمية وجميلات صلة (Relative Clauses). هناك أيضاً جميلات تابعة غير متصرفة (Non-Finite)، ولا تتوافر على أدوات تابعة شكلية، مثلاً، I've Been To London / To See The Queen. لا يمكن للجميلات التابعة الاكتفاء بنفسها كوحدات مستقلة، بخلاف الجميلات الرئيسية.

ومن الناحية الأسلوبية، من الممكن أحياناً تعويض جملة مركبة بمركب (Com-pound) متناظر (أي جملة رئيسية + جميلة معطوفة)، مثلاً:

If You Move / I'll Shoot

Move /And I'll Shoot

As It Was Dark, / We Decided To Pitch Out Tent

It Was Dark, / and So Me Decided To Pitch Out Tent.

تبدي الأبنية المعطوفة لا رسمية أكثر من الأبنية التابعة. وعلى العموم، الجمل المركبة ذات السلسلة من الجمل التابعة هي مميزة أكثر في الأنماط اللغوية المكتوبة والشكلية من الكلام، مثلاً، الخطاب التقني والقانوني. والجملة المركبة التي تسبق



فيها الجمل التابعة الجميلة الرئيسية، تؤجل إلى الآخر، وتسمى جملة دورية (Pe-riodic Sentence). في اللسانيات يعرف هذا أيضاً كنمط لبنية مفرعة إلى اليسار (Left–Branching) في مقابل البنية المفرعة إلى اليمين (Right-Branching)، حيث الجميلة الرئيسية ترد مفككة (Loose) أولاً.

يعد الإتباع (Subordination) أداة مهمة لتوزيع المعلومة داخل جملة ما وفقاً لقيمتها: يتم التعبير عن المعلومة الأكثر أهمية عادة في الجميلة الرئيسية، تلك التي لها دلالة أقل من الجميلات التابعة: نموذج للأمامية (Foregrounding) والخلفية (Backgrounding).

(انظر إدماج (Embedding) وتبعية أداتية (Hypotaxis)).

■ استبدال، تعويض (Substitution)

يستعمل في النحو للإحالة على أدوات التماسك (Cohesion) في النصوص. ليس من السهل تمييزه عن الإحالة المشتركة (Co-Reference)، مادام الاثنان معاً أداتين لتجنب التكرار (Repetition)، ويعملان على نحو تكراري (Anaphori-cally)، ويقتضيان استعمال أشكال داعمة (Pro-Forms) (مثلاً، الضمائر). لكن في معناها الأصلي تعد الشركة الإحالية علاقة على المستوى الدلالي، التي تتوقف على الهوية الدلالية بين المركبات الاسمية، وإن الاستبدال (Substitution) الذي هي علاقة على المستوى البنيوي، يتوقف على الهوية البنيوية (انظر ميخائيل هاليداي ورقية حسن (Michael Halliday and Ruqaiya Hasan) (1976)). إنه يقتضي تعويض تعبير بآخر، الذي «يمثله» المثال الشائع هو شكل الدعم (one)، مثلاً: I Bought a Red Jumper, and Then i Saw A Nicer Blue <u>One</u>. هنا تعوض (One) الاسم (Jumper) وهو أمر مفهوم. لاحظ أنه، من الناحية الدلالية، ليست هي نفسها (Jumper): التي تتقابل مع شركة إحالية: I Bought A Red Jumper But i Didn't Like it Really.

يوجد الاستبدال أيضاً مع أفعال (مثل Do) وجميلات (So): التي تتضمن الحذف الإيجازي (Ellipsis)، مثلاً: I bought a red jumper and my sister <u>did</u>



I don’t think و ،did your sister like it? ،(bought (a red jumer)) أي too
.(that she kiked it أي) so

(انظر أيضاً هاليداي (Halliday) (2004)).

■ لاحقة، إلحاق (Suffix, Suffixation)

تصف لاحقة (Suffix) في المعجميات (Lexicology) نوعاً للاصقة (Affix) أو للمكوّن الذي يمكن أن يضاف إلى أساس أو جذر كلمة ما لخلق كلمات جديدة: يتعلق الأمر هنا بنهاية الكلمة. (انظر، أيضاً، سابقة (Prefix)).

تُغير اللواحق بشكل شائع جداً فئة الكلمة الواحدة أو جزءاً من الكلام إلى أخرى: مثلاً، أسماء إلى أفعال (Terror-ize، وHospital-ize)، وأفعال إلى أسماء (Hospitaliz-ation, Pay-ment)، والصفات إلى أسماء (Kind-ness، وBa-nal-ity). ولكن الأسماء أيضاً يمكن أن تشتق من الأسماء، ذات الطبيعة مجردة (Abstract) دائماً، مثلاً (Friend-ship، Rac-ism). لقد أخذت الإنجليزية معظم لواحقها المنتجة من الفرنسية واللاتينية (مثلاً، able، و ize-)، رغم أن لواحق الصفة الفطرية مثل y- و ish- هي في الواقع منتجة (انظر رولاند كارتر (Roland Carter 2004)). تشير بعض لواحق الاسم تقليدياً إلى أدوار مؤنثة Waitr-ess، و (Steward-ess، وUsher-ette (مقترضة من الفرنسية)، لكن يتم تجنبها هذه الأيام بناءً على تمييزها الجنسي. وفي الوقت الحاضر بعض اللواحق أتت من أسماء تامة: مثلاً، (gate-) من Watergate، وتعني «فضيحة وطنية»: وهكذا نجد Climate-gate، و Fergiegate... إلخ.

يمكن للواحق في الإنجليزية أن تشير إلى التصنيفات النحوية، وهي قليلة في الإنجليزية الحديثة منها في المراحل المبكرة للغة، لكن صرفة الجمع (s-) وصور الفعل (s-، وing-، وed-) تعد أمثلة للواحق النحوية، المميزة للغات «الصرفية» (Inflectional) مثل اللاتينية والألمانية الحديثة.

■ بنية سطحية (Surface Structure)

أحد زوجي مصطلحَيْن (انظر بنية عميقة (Deep Structure) اللذين أشاعهما النحو التوليدي (Generative Grammar) لنعوم تشومسكي (Noam Chomsky) (1965 مثلاً).



ففي نظريته المعيارية (Standard Theory) تظل للجمل بنية تحتية تقوم بتوليد أشكال سطحية بواسطة قواعد تحويلية (Transformational) خاصة بالإضافة والحذف... إلخ. البنية السطحية (Surface Structure) إذن هي الترتيب الخطي للكلمات (تركيب (Syntax) السطح) والتمثيل الصواتي (Phonological) أو الخِطَاطي (Graphological). إنها الشيء المهم بالنسبة لتوزيع قيم المعلومة (Infor- mation) والبؤرة (Focus).

يدافع تشومسكي عن أن هناك تعارض أحياناً بين البنيات العميقة والسطحية: فالجملة قد يكون لها بنيتان عميقتان مختلفتان وهو ما يؤدي إلى التباس (Ambigui- ty) في أبنيتها العميقة، مثلاً: Biting Flies Can be a problem. وعلى النقيض من ذلك فإن جملاً ذات أشكال سطحية يمكن اعتبارها أيضاً تأويلاً لبعضها بعضاً، تتقاسم نفس البنية العميقة، مثلاً: الجمل المعلومة والمبنية للمجهول في بعض صيغ النموذج، قارن:

Hurricane Hits Riviera Coast.
Riviera Coast Hit By Hurricane.

الفرق بين البنية السطحية والبنية العميقة هنا يمكن أن يساعد في اعتبار الاختلافات على مستوى التعقيد التركيبي بين الكتاب. كثير من جمل شكسبير لها بناء بسيط سطحياً، ومع ذلك، (وبالفحص الدقيق يتبين أن لها معانٍ محتملة مختلفة. وعلى الضد فإن كاتب نثر مثل إرنست همنغواي له «مباشرية» (Directness) في الأسلوب (Style) الذي يمكن أن يبين التوافق أو التناسب بين البنية العميقة والسطحية).

وكما أشار إلى ذلك روجر فولر (Roger Fowler) (1977)، فإن مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة ليس غير متصل بالأفكار غير التقليدية للنقد الأدبي للشكل والمضمون، وإن منظور تشومسكي في إعادة الصياغة يجعله ينحاز إلى الموقف الثنائي (Dualist) حول الأسلوب: أي إنه من الممكن قول «الشيء نفسه» بكلمات مختلفة. التمييز يشبه التفرع الثنائي في علم السرد بين الحبكة/ الخطاب والخطاب/ الحكاية أيضاً، واستعارات البنية «العميقة» و «السطحية» تشي في الواقع بعمل كثير في النحو السردي (Narrative Grammar).



(1) صورة تعبيرية (Figure of Speech) من اليونانية «Taking Together» (أخذ سويا) حيث تستعمل كلمة واحدة في معنيين اثنين داخل نفس الكلام، وحيث النتيجة هي تأليف تركيبين معطوفين (Co-ordinate) مع الحذف الإيجازي (Ellip-sis) لإنتاج نوع من التلاعب اللفظي (Pun). فهو يستعمل دوماً لإحداث تأثير هزلي أو هجائي، مثلاً: She Went Home In a Flood of Tears and a Sedan Chair (تشارلز ديكنز)، وSearch Your Lockers and Your Consciences. (انظر توافقاً معنوياً (Zeugma) أيضاً).

(2) يمكن أن يستعمل التعليق المعنوي (Syllepsis) أيضاً كمصطلح لوصف التركيب الأكثر عامية للبنية العطفية مع الحذف الإيجازي للفعل: ما يسميه اللسانيون بالتكرارية صفر (Zero-Anaphora)، مثلاً، She Has Deceiv'd Her Father, and May Thee (**عطيل** (*Othello*)، I، iii).

(3) لقد استعملت ميريام جوزيف (Miriam Joseph) (1947) المصطلح لوصف نوع من التلاعب اللفظي عند شكسبير حيث كلمة واحدة تستحضر معنيين اثنين، بسبب وجود كلمة مقترنة في السياق، مثلاً:

Thou Seest The Heavens As Troubled With Man's <u>Act</u>,

Threaten His Bloody <u>Stage</u>.

(**ماكبث** (*Macbeth*)، II، iv.).

(4) لقد تم استعمال التوافق المعنوي فردياً (Idiosyncratically) من طرف جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) في دراسته للاختلاف الزماني (Anach-ronism) في السرديات، أي أنماط التعارض بين الرتبة المنطقية حكاية/ خطاب، والرتبة الفعلية حكاية/ حبكة. التعليق المعنوي هو غير زمني، مادامت ليس هناك علاقة كرونولوجية بين قصة (Fabula) وحبكة (Sjužet)، وأن تجميع المتواليات هو أمر عشوائي. وتريسترام **شاندي** للورنس ستيرن تبين هذا.



■ رَمْز، شفرة رمزية، الرمزية... إلخ. **(Symbol, Symbolic Code, Symbolism, etc.)**

(1) يعد الرمز (Symbol)، المشتق من اليونانية (Token) علامة، ورمزاً (Sign)، سواء أكان مرئياً أم لفظياً، وهو يرمز إلى شيء آخر داخل الجالية اللغوية. وهكذا فالصليب هو رمز للمسيحية، وفي الثقافة البريطانية الثوب الأسود رمز للحداد. ولذلك، فإن اللغة البشرية أيضاً يمكن اعتبارها نظاماً رمزياً على نحو مميز: الكلمات ترمز إلى مقاصد أو محيلات (Referents) في العالم الخارجي (وفي عالم الخيال)، والحروف الألفبائية ترمز إلى الأصوات. وتخصصات مثل الرياضيات والكيمياء قد تستنبط مجموعات الرموز الخاصة بها لتمثيل الحجج المنطقية والرقمية، ومعادن الأرض والعناصر : $\pi r2$، و H_2o... إلخ.

(2) رغم أن كثيراً من رموز ثقافتنا التقليدية تبدو طبيعية (مثلاً، البوم يرمز إلى الحكمة)، فإنه في السيميائيات، حسب ش. س. بيرس، ما يقع التشديد عليه هو اعتباطية العلاقة بين الرمز والمرجع. لقد صنّف بيرس الرمز (Symbol) كنوع فرعي للإشارة أو للدليل (Sign)، الأكثر اصطلاحاً والأقل تسويغاً. والنمطان الأساسيان الآخران هما قرينة (Index) وأيقونة (Icon). ومع ذلك، ليست الفروقات بين هذه الأنماط من العلامة أو الدليل (Sign) واضحة المعالم دائماً. فاستعمال كفتّي الميزان كرمز للعدالة، مثلاً، يبدو (مسوغاً)، بمعنى أننا «نزن الحجج المؤيدة والحجج المعارضة»، إذا تحدثنا استعارياً. فمصطلح رمز يستعمل في أحيان كثيرة بشكل فضفاض بالنسبة لقرينة (Index): بالنسبة لبيرس، فرولس - رويس «ستشير» مباشرة إلى الغنى (قرينة) أكثر من كونها ترمز إليه، لكن دون شك ستكون رمزاً لوضع اجتماعي. (انظر، كذلك، رولان بارت (Roland Barthes) (1953 ب، و1967 ب)).

(3) تستنبط مجالات (Domains) مختلفة داخل كل ثقافة مجموعاتها الخاصة من الرموز أو الرمزية (Symbolism). الأدب، مثلاً يعتمد على رموز عامة (الربيع كرمز للحياة والولادة، والشتاء للموت... إلخ)، الرموز «الأدبية» أيضاً، تعتبر مجالاً مشهوراً للدراسة في النقد الأدبي. فقد يكون هذا جزءاً من الإرث الأدبي (مثلاً، الورود ترمز إلى الجمال وإلى الحب)، أو لهجية فردية (Idiolectal)، أي مخلوقة من طرف كاتب مفرد (رمزية وليام بلايك، و و. ب. ييتس، مثلاً). جزء من قدرتنا الأدبية أننا نستجلي الرمزية



وما ترمز إليه من خلال تأويلنا، مثلاً، ومن السياق. الرموز الشعرية هي على نحو مميز استعارية (Metaphoric) في البنية. في الروايات، قد تكون الرمزية منتشرة أكثر في تحقيقها: الشخصيات، والأشياء أو البنايات قد تكتسب قوة رمزية، ودلالة أكثر تجديداً أو تعميماً، وبالتالي تساعد في فهم محور العمل ككل. بالنسبة لبارت (Barthes) (1970) الشفرة الرمزية (Symbolic Code) هي واحدة من أطر المرجع (Frames of Refe-rence) التي نعتمد عليها في فهم النص، الذي يسمح لنا باستنباط التقابلات المحورية، مثل خير ضد شر، وحياة ضد موت.

فالنص الذي له مستوى نسقي لمعنى آخر غير المعنى السردي هو في غالب الأحيان مجاز (Allegory). فالرمزية ترتبط بالمجاز دائماً. في القصيدة الرؤية - الحلم القروسطوية بيرس الفلاح هناك شخصيات مجازية مثل الليدي ميد (Lady Mead) وهنغر (Hun-ger)، تشخيص الرذيلة والفضيلة، وشخصيات رمزية مثل بيرس الفلاح نفسه، الذي تتحول دلالته في أجزاء مختلفة من القصيدة: بيتر الرسول، والمسيح، والجنس البشري.

(4) يستعمل الرمز في العلوم الاجتماعية بشكل فضفاض للإحالة على التأثير غير المادي في الناس. لقد ناقش بيير بورديو (Pierre Bourdieu) (1991)، مثلاً، بأن الطبقات الحاكمة تفرض ضريبة رمزية (Symbolic Imposition) بواسطتها تكتسب رأسمال رمزي (Symbolic Capital). هيمنة الطبقة تدعمها القوة الرمزية (Symbo-lic Power)، وخطابات الحدث العام لديها منطقها الخاص. وبالنسبة لجان بودريارد (Jean Baudrillard) (1993) تبادل الخيرات هو في الواقع تبادل رمزي (Symbolic Exchange).

(5) تستعمل الرمزية (Symbolism) (دائماً بالحرف الاستهلالي S) لوصف الحركة الأدبية للقرن التاسع عشر ذات الأصل الفرنسي، التي اقترنت على نحو خاص بشعر شارل بودلير (Charles Baudelaire)، وآرثر رامبو (Arthur Rimbaud)، وستيفان مالارميه، وبول فيرلين (Paul Verlaine). بالنسبة إليهم، فقد أعطيت أهمية إلى موضوعات اللغة وأصواتها، في أحوال كثيرة. المعاني الرمزية، في الشعر تكون انفعالية أساسا، وإيحائية ومضادة للمذهب الطبيعي. مارست الرمزية تأثيراً قوياً في الأدب البريطاني والأميركي في نهاية القرن: في آرثر سيمنس، وو.ب. ييتس، وت. س. إليوت، وجايمس جويس، وإزرا باوند، ووالاس ستيفنس مثلاً.



النسج أو الصياغة التكرارية، تكرار البدء والنهاية (Symploce)

يتم نطقها / :Sɪmpləʊsi/ ، من اليونانية ينسج، وهي صورة تعبيرية في البلاغة (Rhetoric). إنها تقتضي تكرار مجموعة من الكلمات في بداية سلسلة جمل أو أبيات شعرية، ومجموعة أخرى في الأخير: ضم التكرار (Anaphora) وتكرار النهاية (Epis-trophe)، مثلاً:

Son: How Will My Mother For a Father's Death

Take on With Me and Ne'er Be Satisfied!

Father: How Will My Wife For Slaughter of My Son

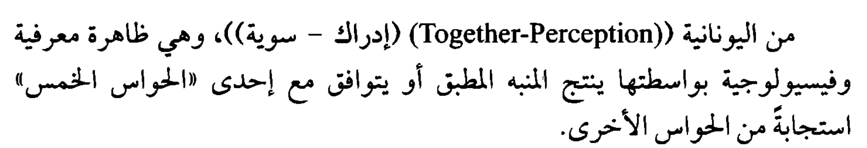
Shed Seas of Tears and Ne'er Be Satisfied!

King Henry : How Will The Country For These Woeful Chances

Misthink The King and Not Be Satisfied.

(شكسبير: هنري **3** (*Henry 3*). Vi، V. II).

الأصوات الرامزة المقترنة بمعنى (Synaesthesia)



من اليونانية ((Together-Perception) (إدراك – سوية))، وهي ظاهرة معرفية وفيسيولوجية بواسطتها ينتج المنبه المطبق أو يتوافق مع إحدى «الحواس الخمس» استجابةً من الحواس الأخرى.

تستعمل الأصوات الرامزة (Synaesthesia) في غالب الأحيان في النقد الأدبي، مع ذلك، للإحالة ببساطة على الترابطات بين المعاني المختلفة التي يمكن استغلالها لإحداث تأثير أدبي، والمنعكسة في استعارات رمزية صوتية، واختيار تعابير لغوية للوحدات المعجمية. ولذلك فاللمس يطبق على الصوت، والصوت على الشم... إلخ. وحتى في الاستعمال اليومي نجد تعبيراً لغوياً من قبيل Cold Voice (صوت بارد)، وSharp Noise (ضوضاء حاد)، وSweet Dreams (أحلام لذيذة)، ونجد في الإشهار مركبات من قبيل Tender Touch Tights: Fifteen Delicious Shades. نقاد الموسيقى سيتحدثون عن «لون» قطعة موسيقية، ونقاد الفن سيتحدثون عن «نغمة» أو «انسجام» الرسم.

رغم أنها كانت موجودة في الشعر في كل العصور، فإن الأصوات الرامزة قد تم استغلالها على نحو خاص من طرف الشعراء الرمزيين الذين كانوا متحمسين في

نفس الوقت لاستغلال عالم الأحاسيس والمشاعر وإسناد دلالات إيحائية غير مألوفة إلى الأشياء، وإلى اللغة نفسها أيضاً. ولذلك فريمبود قد أسند الألوان إلى الحروف/ الصوائت: A Black، وE White، وI Red، وO Bleue، وU Green.

(انظر، أيضاً، يشياهو شين ورافيد أيسِنمام (Yeshayahu Shen and Ravid Aisenman) (2008)، وروفن تسور (Reuven Tsur) (2007)).

■ تزامني سنكرونية (آنية)، (اللسانيات التزامنية) (السايكرونية) (Synchrony, Synchronic Linguistics)

التزامنية سنكرونية (Synchrony) هي أحد زوجي مصطلحَيْن (انظر، أيضاً، تاريخي دياكرونية (Diachrony)) الذي أدخله فردیناند دو سوسور (Ferdinand De Saussure) (1916) وهو يحيل على المنظورَين الأساسيين لدراسة اللغة: النظر إليها كما هي موجودة في مكان وزمان معيّن سنكرونية، و/ أو كما تتغير عبر الزمن تاريخي دياكرونية.

بينما يعترف سوسور بأن الدراسة الكاملة للغة يجب أن تتضمن البعدين معاً، فإليه يرجع الفضل في هيمنة المنظور السنكروني على اللسانيات المعاصرة (انظر بنيوية (Structuralism)). لقد تم إنجاز عمل كبير حول الوصف النسقي للإنجليزية الحديثة، وكثير من النظريات النحوية (مثلاً، النحو التوليدي) قد تضمنت في المقام الأول منظوراً سنكرونياً: وكذلك الأسلوبية.

اللغة، أيضاً، ليست ساكنة أبداً، والمنظور السنكروني «مثالي» حتمياً. يسجل النحاة السنكرونيون تغيرات واضحة، لكن بشكل عام لا يسعون إلى اعتبار وظيفة العناصر باللجوء إلى العوامل التاريخية.

■ حَذْفُ الصوت في وسط الكلمة أو تَرْخِيم وَسَطي (Syncope)

من اليونانية عبر اللاتينية ((يقْطع) (Cutlting Away))، وهو نوع من الترخيم (Elision) في البلاغة حيث يتم حذف الأصوات من وسط الكلمات، وهكذا مثلاً، كلمة ذات مقطعين تصبح كلمة بمقطع واحد. وقد كان هذا دائماً مفيداً جداً من الناحية العروضية، ولذلك فالترخيم الوسطي يوجد على نحو شائع في الشعر، ويوسم بفاصلة عليا (Apostrophe): صور مثل o'er، وne'er بالنسبة لـ Over وNever.



الحذف الوسطي للصوائت يتم سماعه بشكل شائع في الكلام: /Medsən/ بالنسبة لـ Medicine، و(Temprı/ بالنسبة لـ Temporary... إلخ. (يعرف بلاغياً أيضاً بإدغام مدي (Synaeresis))، وقد أصبح ثابتاً في التلفظ المعياري لبعض أسماء المكان: /Leste/ لـ (Leicester، و/Glosta/ لـ /Gloucester/... إلخ).

في الكلام العامي، يفيد الحذف الوسطي في وسم المحليّين من «الأجانب»: وهكذا في نورفولك (Norfolk) هناك /Heisbrə/ بالنسبة لـ Happisburgh .

■ دمج الصائتين (Syncrisis)

يعدُّ دمج الصائتين من اليونانية (Togheter) + (Decision) (قرار مشترك)) في البلاغة عنصراً مهماً يعتمد على التقسيم الذي يهتم بالبنية وترتيب الموضوع. شيئان اثنان تتم مقارنتهما بهدف الوصول إلى حكم بين ميزتهما الخصوصية ولإقناع السامع أو القارئ لتفضيل واحد على الآخر. وهكذا فهاملت يقابل مزايا الزوج الأول لجيرترود (Gertrude)؛ والده، مع تلك التي لزوجها الثاني؛ عمه كلوديوس (Claudius). (انظر سيلفيا آدمسون وآخرون (Sylvia Adamson et al.) (2007) فهذه الأداة البلاغية مازالت مزدهرة من الناحية البصرية في الإشهار التلفزي: فالزبناء عليهم أن يختاروا بين منتوجين اثنين مختلفين (مثلاً العلامات التجارية لمرغرين أو لمسحوق الغسيل).

■ المجاز المرسل (Synecdoche)

من اليونانية (Take on a Share of) (أخذ حصة من)، وينطق/sı:'nekdəkı/، وجه بلاغي، حيث تتم تسميته «جزءاً» من المرجع (Referent) ويمثل «الكل»، أو العكس. ولذلك فـ (Strings) يمكن أن تعني «آلات وترية» (جزء من كل)، أو (England) يمكن أن تعني فريق الرياضة (كل بالنسبة لجزء) في عناوين رئيسية مثل England Thankful To Avoid Serious Injury. فالمجاز المرسل يوجد على نحو شائع في الأمثال (مثلاً، Many <u>Hands</u> Make Light Work، و Two <u>Heads</u> Are Better Than One... إلخ).

من الصعب تمييزه عن كناية (Metonymy) التي تعمل هي الأخرى بمبدأ التجاور (Contiguity): أي أن هناك علاقة تجاورية وإشارية مباشرة ومنطقية بين الكلمة «المستبدلة» أو أداة ومادة... إلخ. مثلاً، (Crown) بالنسبة لـ (Monarchy)



(الملوك يعتمرون التيجان)، و(Willow) بالنسبة لـ (Cricket Bat) (يُصْنَعُ المضرب من الصفصاف)... إلخ. يُضَمنُ رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1956) وبعض اللسانيين المعرفيين أيضاً المجاز المرسل كنوع فرعي لصورة الكناية.

وبلغة السيميائيات توجد دلائل المجاز المرسل في المسرح دائماً: الشجرة ستمثل الغابة أو ترمز إليها، وخيمة تصبح ساحة قتالٍ، على المسرح حيث الفضاء يكون مرغوباً فيه جداً. المجاز المرسل هو أيضاً أداة شائعة في السينما: سيوحي صف من المنازل بمدينة.

في فيلم سينيكدوكي، نيويورك(*) (Synecdoche, New York)، تصبح نيويورك مبنية على حظيرة واسعة بنيويورك، وداخل النسخة المطابقة هناك حظيرة أخرى... إلخ، نوع من التجويف(**) (Mise En Abyme).

(انظر أيضاً اسم الجزء (Meronymy)، وانظر كذلك جورج لاكوف ومارك جونسون (George Lakoff and Mark Johnson) (2003)).

■ الترادف، المُرَادِف (Synonymy, Synonym)

الترادف في الدلالة هو التعبير عن المعنى "نفسه" بكلمات مختلفة داخل اللغة، مثلاً: Eiderdown في مقابل Quilt.

من الصعب تعداد المرادفات المطلقة (Absolute Synonyms): الكلمات المتطابقة في المعنى الوضعي (Denotation) أو المعنى التصوري (Conceptual Meaning) الأساسي، وفي ظلال معانيها، التي يمكنها التبادل في كل السياقات. معظم اللغات الطبيعية تتعايش مع الترادفات القريبة (Near-Synonyms)، الكلمات «المتشابهة» في معناها ولكن المتفاوتة في قيمها الأسلوبية. وهكذا، فـ (Laryngitis) و(Sore Throat) لهما نفس المعنى الوضعي، أو التكافؤ التصوري، لكنهما يختلفان من حيث سياق استعمالهما: الأول أكثر تقنية من الثاني. و(Steed) و(Charger) أكثر شاعرية وهجراناً من (Horse)، التي ليست عامية من (Gee-Gee). كثير من المترادفات الظاهرة لها درجات تضمنية مختلفة (Collocational): نتحدث عن Tall أو Hight Buildings، لكن (Tall People) و(High Mountains) فقط.

(*) فيلم درامي أميركي من إخراج شارلي كوفمان (2008) (المترجم).

(**) فضلنا مصطلح تجويف على مقابلات أخرى من قبيل انشطار، وتقعير وإرصاد مرآتي (المترجم).



ومع ذلك، يتم تفضيل الترادف كأداة للتماسك في كثير من الأنماط اللغوية (خصوصاً المكتوبة) لتجنب التكرار، وهناك مصنفات (Thesauri) مثل مصنفة روجيت (Roget) يتم اللجوء إليها بسبب لوائح التعابير لبعض المفاهيم الأساسية. وباعتباره أداة بلاغية، فإن الترادف يوجد دائماً مع الموازاة (Parallelism)، بشكل واضح في المزاوجات (Dou-blets) والتسميات الثنائية (Binomials) (مثلاً، To Have and To Hold، وRack and Ruin، وToil and Moil)، والسمة الموسومة أيضاً للغة القانون (مثلاً: Made and Signed، وBreaking and Entering). يعدّ الترادف خاصية موسومة للأداء الشعري (Poetic Diction) للإنجليزية القديمة. مثلاً: Dreng، و Cempa، وðegn كانت تعني «Warrior» (محارب).

(انظر، أيضاً، اندراج (Hyponymy) وإعادة صياغة (Paraphrase)).

التركيب (Syntax)

من اليونانية «تنظيم – على نحو متصل»، وهو المصطلح التقليدي في النحو بالنسبة لنواة مكون بنية الجملة: الطريقة التي ترتب بها الكلمات والمركبات والجميلات وتُجمع بها صورياً.

يزود التركيب (Syntax) هيكل الإطار الخاص بالجملة ويقوم بدور أساسي في توزيع وتركيز المعلومة، باستعمال الإتباع (Subordination) وتنوعات رتبة الكلمة... إلخ. وكما تمت مناقشة ذلك في النحو التوليدي (Generative Grammar) في أواخر الستينات، فإن مساهمة التركيب في «المعنى» الكامل للجملة قد ميزت الآن باعتبارها أكبر مما تم افتراضه تقليدياً، وأن الحد بين التركيب والمعنى هو أبعد من أن يكون واضحاً. (انظر مثلاً: قيود الانتقاء (Selection Restrictions)).

نظامي أو نسقي: نحو (وظيفي) نسقي، لسانيات (وظيفية) نسقية (Systemic: Systemic (Functional) Grammar (SFG), Systemic Linguistics (SFL))

ارتبط بشكل خاص بعمل ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) منذ أواخر الستينات وما بعدها، وهو تَطَوُّرٌ لما سمي مبكراً بنحو الميزان والتصنيف (Scale and Category Grammar) الذي تم اقتراحه أولاً في 1961. وقد بنى نفسه على فكرة ج. ر. فيرث. هنا أقام هاليداي الوحدات الكبرى للتحليل اللساني؛ مورفيمات، كلمة، مجموعة (Group)، جميلة، (جملة) والمقولات النظرية (وحدة، بنية، طبقة، نسق)



التي تسمح للمحلل بالتعامل بشكل شامل مع أي نص (انظر، أيضاً، صف (رتبة) (Rank)).

ما يتم تأكيده في النحو النسقي (Systemic Grammar) هو مفهوم النسق (System)، الذي ينظر إليه على أنه شبكة من الاختيارات. كل مظهر رئيسي للنحو يمكن تحليله بلغة مجموعة اختيارات، وكل اختيار يتوقف على السياق أو البيئة. وهكذا فنظام الصيغة (Mood) النحوي مثلاً، يتضمن اختياراً قاعدياً للوجه البياني (Indicative) والأمري (Imperative). ويقتضي الوجه البياني اختياراً إضافياً بين الجملة الخبرية (Declarative) والاستفهامية (Interrogative)، بينما الأمر يقتضي اختياراً بين الإقصائي (Exclusive) والاحتوائي (Inclusive) (أي الشخص الثاني والشخص الأول). وجملة الاستفهام تقتضي اختياراً إضافياً بين «مغلق» و «مفتوح» وهكذا دواليك.

الاختيارات ليست دائماً ثنائية (Binary)، والمقاربة النسقية تسمح بمرونة و«هشاشة» التقسيم الفرعي، كما هو مثبت في نظرية التصنيف والقياس الأصلية. والنتيجة تعطيل الحد بين النحو والمعنى. وقد أثبت أنه مفيد على نحو خاص في تحليل وظائف الفعل. (انظر تعدية (Transitivity)).

وكما أكد ذلك هاليداي نفسه فإن النحو النسقي هو وظيفي نسقي (Syste-mic Functional) حقاً: يشكل المكون النسقي المظهر النظري للنحو الأكثر شمولية الذي يؤول النماذج النحوية بلغة تشجيراته للوظائف الاجتماعية واللغوية. ورغم تشكلاته (Formalism) الجلية، فإن النحو النسقي ليس شكلانياً بالمعنى الذي يدل عليه النحو التوليدي (Generative Grammar). وأحد التقسيمات الثلاثية الكبرى هي تلك التي تكون داخل الوظائف المثالية (Ideational) والبيشخصية (Interper-sonal) والنصية (Textual) للغة.

ولأنه يزوّد بمقاربة تصنيفية ووظيفية شاملة إلى حد ما وحساسة دلالياً، فإن النحو النسقي قد أثبت أنه إطار مشهور ومفيد للأسلوبية وتحليل الخطاب النقدي (CDA). (انظر فيش (Fish) (1973) للنقد). تم تطبيق النظرية النسقية على مجالات أخرى للدراسة، مثلاً، تطور لغة الطفل، وتعدد الميولية (Multimodality).

(انظر، أيضاً، ميخائيل هاليداي (Michael Halliday) (2004)، وجوف طومسون (Geoff Thompson) (2004)).




مكتبة
الفكر الجديد

T

ذيل علامة: السؤال الذيلي، استفهام ذيلي، الذيلية (Tag: Tag Question, Tagging)

(1) يعد الاستفهام الذيلي (Tag Question) في نحو الإنجليزية المعيارية (Grammar of Standard English) بنيةً استفهامية قصيرة تتضمن فعلاً مساعداً (Auxiliary Verb) وضميراً (Pronoun) يرتبط بالجملة الخبرية (Declarative).

ويعد الاستفهام الذيلي في لغات مثل الفرنسية والألمانية ثابتاً ومن ثم صيغياً (Formulaic) مثلاً: Nicht Wahr? N'est Ce Pas? (منفيان معاً). في الإنجليزية هناك Innit، وOk... إلخ، في الكلام اللارسمي، لكن الفعل المساعد دائماً يوافق الفعل في الجملة الخبرية، بتوافره على نفس النموذج (Modal)، إذا كان هناك نموذج حاضر، وإلا فإن (Do) هي التي تكون موجودة. هناك فاعل (Subject)، مشترك إحالياً مع فاعل الجملة الخبرية، كما يرد القلب (Inversion). هناك الذيليات المنفية والإيجابية معاً، التي تقدّم تجميعاً معقداً كنتيجة.

النوع الأكثر شيوعا للاستفهام الذيلي في الإنجليزية المعيارية هو القطبية المعكوسة (Reversed Polarity) أو فحص السؤال الذيلي (Checking Tag): في جمل النفي عندما يرتبط بالجمل الإيجابية، وفي الجمل الإيجابية عندما يرتبط بالجملة المنفية، مثلاً:



Kate Likes Travelling, <u>Doesn't She?</u>

(<u>Does She Not?</u>: أكثر رسمية)

Kate Doesn't Like Travelling, <u>Does She</u>?

هذا يعني من ناحية أن هذه الأسئلة الذيلية الفاحصة لها نفس القوة الإنجازية (Illocutionary Force) كاستفهام مباشر، مثل :

Does Kate Like Travelling?

Doesn't Kate Like Travelling?

لكن من الناحية العملية، فإن تأثيرها مختلف بالأحرى. الاستفهام المباشر غير محدد، ويشجع السؤال الذيلي الفاحص حقا التطابق أو اللاتطابق مع المتكلم (Yes, She Does و No, She Doesn't) الذي لا يمكن أن يتمّ التحقق بالتأكيد من معلومته/ ها، ومن ثم من الجملة الاستفهامية. فإن درجة كبيرة من الثقة والتجريبية يتم تقديمها حسب النموذج التنغيمي (Intonation) للسؤال الذيلي: نغم نازل (Falling Tone) النواة على الفعل المساعد هو أكثر ثقة، وأقل تجريبية من نغم صاعد (Rising Tone)، وهذا يجعل الاستفهام الذيلي مثل التعجّب.

توجد نسخة من السؤال الذيلي (Copy Tag) (القطبية نفسها) مع الأقوال الإيجابية فقط. وهنا يكون السؤال الذيلي إيجابياً: Kate Likes Travelling, <u>Does</u> <u>She</u>?. ليس هناك جملة استفهامية حقيقية: المتكلم يردد على نحو نموذجي، بسخرية في غالب الأحيان أو بنوع من الشك ما قاله أحد ما، ومن ثم ينقل موقفه/ ها إلى حالة أوضاع.

في أواسط السبعينات تم الادعاء بأن النساء يستعملن الأسئلة الذيلية أكثر من الرجال (انظر مثلاً روبن لاكوف (Robin Lakoff) (1975))، وأن السؤال الذيلي يشير إلى فقدان الثقة، مادام يفيد في طلب التأكيد. لكن عملاً لاحقاً في اللسانيات النسوية (Feminist Linguistics) استدل بشكل مقنع على أنه ليست هناك حجة جوهرية بالنسبة للادعاء الأول، وعلى أية حال، فإن للسؤال الذيلي لا يحتاج إلى معنى التردد إذا تم قوله بنغم نازل. وإحدى وظائفه الواضحة في الخطاب هي ضمان التغذية المكوسة (Feedback)، وإقحام المخاطب في التحاور. وقد يتم استعماله على نحو استراتيجي لإحداث تغيير أدوار الكلام (Turns).



قد يضاف السؤال الذيلي إلى جمل الأمر (Imperative) أيضاً: هنا الضمير هو (You) (أنت) يعكس استعمال الأمر في التخاطب المباشر، وإن هناك تنوعاً أكثر في أشكال الفعل، مثلاً: Shut The Door, Will You/ Can You/ Won't You/ Can't You. يختلف اللغويون في حكمهم بخصوص درجة الفظاظة أو التهذيب في الأسئلة الذيلية المختلفة هذه، وما قد يكون أكثر دلالة هو نغم الصوت الذي بواسطته يتم قول أي واحد من هذه الاستفهامات.

(2) بالقياس مع السؤال الذيلي، تستعمل الذيل أو علامة (Tag) أيضاً للإحالة على مركبات الاسم أو الجميلات الاختزالية (Elliptical Clauses) (مع الفعل المساعد دائماً) التي هي شائعة في الكلام العامي وفي اللهجة كملحقات للأقوال، للتأكيد دائماً أو للتركيز أو التوضيح، مثلاً، That Was A Fight, That Was / Was That (تكرار بسيط، بالقلب أو بدونه)، وIt's A Good Drink, Is Beer/ Beer Is. هنا، فيما أسماه راندولف كويرك وآخرون (Randolph Quirk et al, 1985). استفهام ذيلياً توسيعياً (Amplificatory Tag)، يسبق الضمير (it) الفاعل الأكثر وضوحاً الذي يظهر كنوع من الإضافة. (مصطلح رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Michael McCarthy) (2006) هو ذيل (Tail)).

(3) عند مناقشة أنماط تمثيل الكلام (Representation of Speech) والفكر في الرواية، يوجد مصطلحاً (Tag) و(Tagging) تذييل وذيل أحيانا مع إحالة على وجود الجمل الناقلة المتضمنة لفعلاً إنجازياً أو فعل كلام ومتكلم اسمي، مثلاً She Said/ Wondered صيغة القول تقليدياً(*) (Inquit Formulae) أو خطاب منسوب (Attributive Discourse). في تصنيف سيمور شاتمان (Seymour Chatman) (1978) يتم تمييز أنماط السؤال الذيلي من الأنماط الحرة: أي كلام/ فكر مباشر حر وكلام/ فكر غير مباشر حر.

في الأنماط المباشرة، ليس من السهل تحديد الوضع النحوي للجميلة الناقلة، مادام لها حركية مهمة في الجملة ككل، بحيث ترد استهلالاً ووسطاً وآخر:

(i) She Said, 'Will You Ring Me Tomorrow Night?'

(*) كلمة لاتينية من قول (dire)، وتعني: هو، هي، قال(ت)، أو قيل (he, she, it says) (المترجم).



(ii) 'Will You Ring Me Tomorrow Night'? She Said.

(iii) 'Will You', She Said, 'Ring Me Tomorrow Night?'

(iv) 'Will You Ring Me', She Said 'Tomorrow Night'.

في (i) تتصرف الجملة غير المباشرة مثل المفعول المباشر (Direct Object)، وفي (ii) مثل جملة تعليق، لكن في الجمل الأخرى كأقواس. قلب الفعل والفاعل ممكن في الأمثلة (iii) و(iv) مع اسم كفاعل: 'Will You Ring Me' Said Daisy, 'Tomorrow Night?'. في الأسلوب التقليدي لصحافة التابلويد مثل هذه الجمل المعكوسة قد توجد ابتداء: Said Beckham, 'England Will Definitely Win The World Cup!'.

ما هو محتاج لدراسة إضافية، مع الأمثلة الوسطى خصوصاً، هو الأثر التطريزي الممكن للاستفهام الذيلي المدرج ومساهمته في إيقاع النثر. في (iii)، مثلاً، يظهر مركب الفعل المساعد أنه أكثر تفخيماً، مادام الاستفهام الذيلي هو الذي يوحي بالوقف.

لقد أشار روجر فولر (Roger Fowler) (1996) إلى أن الاستعمال العام للوسم يشير إلى الحضور الصريح للسارد، وأن نوعاً من بنية حوارية تنشأ، بين السارد والشخصية. يقدم بعض الروائيين تفصيلاً مهماً في الجميلة الناقلة: ليس فقط لتقديم مدى واسع لأفعال فعل الكلام فقط (والتي هي على أية حال دائماً أكثر تنوعاً بالنسبة لكلام مباشر منه في الكلام غير المباشر)، مثل Gasp، وGiggle، Falter، و Persist، وThunder، ولكن إضافة ظروف الموقف أيضاً (Stance Adverbials) للإشارة إلى شكل أكثر وضوحا لكيفية القول (مثلاً With a Shudder، و-Apolo getically، وIn a Low Voice... إلخ). إنها بمعنى ما متكافئة وذلك لإدارة خشبة المسرح، في محاولة للإمساك بسمات الصوت والرؤية التي لا يمكن نقلها «بكلمات» مكتوبة وحدها، لكن بواسطة هذه الأدوات كاملة يتحكم السارد في ردود أفعالنا إزاء الشخصيات. (انظر، أيضاً، آن بانفيلد (Ann Banfield) (1982)).

(4) في السرديات الشفوية والنوادر الشفوية تضاف (Be Like) إلى صيغة المنقول (Inquit Formulae) كواسم اقتباس (Quotation Marker)، كما هو شائع اليوم (تعوض (go/ went))، كما في "... and i'm like 'oh my gawd!"، قد يناقش اللسانيون بأن (Like) هنا هي «بانية» فضاء، ومُمَسرِحة للحوار المشخَّص. (من أجل



منظور سوسيو لغوي انظر: ك. فيرارا و ب. بيل (K. Ferrara and B. Bell) (1995)).

(5) توجد علامة أو ذيل (Tag) أيضاً في مناقشة الشعر الانجليزي الوسيط لوصف المركبات الصيغية التي يتكرر ورودها من قصيدة إلى أخرى، وهو ما يبدو أنه يملأ، فراغ البيت الشعري لأسباب عروضية، أو لتعويض القافية فقط. ولذلك ترد في القصيدة الغنائية للقرن الثالث عشر، Blow, Northern Wind، والمركبات الحرفية (Prepositional Phrases) In Boure ('In (Her) Bower) و Under Hode (Under (Her) Hood) كثير من مثل هذه العلامات ظلت حية منذ التقليد الشعري الجناسي للإنجليزية القديمة.

(6) في اللسانيات الحاسوبية (Computational Linguistics)، يحيل الوسم باعتباره نوعاً من تشفير آلي للنص (Text Encoding) على سيرورة تزويد الواصفات المقروءة آليا للنص لجعل السمات الشكلية والدلالية جاهزة بشكل جلي للتقييس والتحليل: أجزاء الكلام وبنية الجميلة مثلاً.

■ القدرة على القص أو الحكي (Tellability)

الحكي (Tellability) استعملها في الأصل السوسيولساني وليام لابوف في تحليله للسرديات الشفوية، وتم إدخاله في نظرية السرد والعملياتية الأدبية (Literary Pragmatics) من طرف ماري لويز برات (Mary Louise Pratt) (1977) في تطبيقها لنظرية فعل الكلام (Speech Act Theory) على الخطاب الأدبي.

القص يعني ببساطة «كفاءة الحكي»، وهو عامل أساسي في القَص «الجيد» للحكاية سواء كانت واقعية (كما في الصحافة) أم خيالية. إنه يتضمن لا الأحداث في حد ذاتها فقط، سواء تم اعتبارها مفاجئة أم خطرة أم هزلية بما يكفي لكي تكون جديرة بأن تحكى من طرف القاص، بل يتضمن، أيضاً، طريقة السرد (الخطاب). تتم إثارة انتباه السامع أو القارئ ويظل مهتماً أثناء السرد بأدوات بلاغية أو شكلية خاصة بالإبراز. لا شيء، مثلاً، يقال جوهرياً عن سيدة عجوز تبتلع ذبابة، لكن في الأغنية الشعبية يتم الاحتفاظ باهتمامنا عبر تراكم سلسلة ابتلاعات سخيفة، وبنية تكرارية للسرد: She Swalowed The Dog To Catch The Cat To Catch The Bird To Catch The Spider ... To Catch The Fly ..., إلخ.



(انظر أيضاً سردية (Narrativity)، وإنجاز (Performance)، وانظر جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1983)، حول مبدأ الاهتمام (Interest Principle) بالخطاب).

■ فحوى أو مغزى الخطاب (Tenor (of Discourse))

(1) في النقد الأدبي يعد المغزى (Tenor) أحد زوجين من المصطلحات التي أدخلها إ. أ. ريتشاردز (I.A. Richards) (1936) في تفسيره للاستعارة (Metaphor).

الصدح هو الموضوع الحرفي (المعطى) أو موضوع الاستعارة، وإن أداة النقل (النقل) (Vehicle) هي القياس أو الصورة (Image) المستحدثة (الجديدة). وكما صرح جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) فإن علينا أن «نؤمن» بأن الفحوى والأداة متطابقتان، وأن س هي ص، وأن الورود بنات، أو أن الضباب قطة... إلخ. المهم بالنسبة للغويين هو الحافز الذي يقوم وراء الربط بين المغزى والأداة، أي السمات الدلالية للمقارنة أو ما أسماه ريتشارد بأساس (Ground) القياس. المغزى أو الأداة يجب أن يكون لهما بعض الشبه حتى تكون الاستعارة مناسبة، وأن يكون اختلافهما كافياً أيضاً حتى تبدو الاستعارة أخاذة وحية، واللاتلقائية في (De-Fami-liarizing) إدراكنا للحياة.

مصطلحات الفحوى والأداة يمكن أن تطبق على التشبيهات (Similes)، حيث المقاربة بين الموضوعات في مجالات مختلفة للمرجع يتم توضيحها:

When The Evening Is Spread Out Against The Sky... (فحوى)
Like a Patient Etherized Upon a Table ... (أداة)
(ت. س. إليوت: أغنية الحب لـ ج. ألفرد بروفروك).

ملحوظة : في نظرية الاستعارة المعرفية، فإن الفحوى هي مجال هدف (Target) والأداة هي مجال مصدر (Source).

(2) تم استعمال فحوى، أو فحوى الخطاب، أيضاً، في السوسيولسانيات، خصوصاً في عمل ميخائيل هاليداي لوصف أحد المتغيرات الثلاثة الأساسية التي تبدو دالة بالنسبة لاختيار السمات الوضعية المحددة لخاصية الأنماط اللغوية. (انظر



أيضاً: حقل (Field)، ووسط (Medium)). هاليداي نفسه استعمل الأسلوب أول الأمر، (1964)، وبسبب استعمالاته العامة الكثيرة، تبنى المغزى الذي أدخله جون سبنسر (John Spencer) وميخائيل غريغوري في نيلز إنكفيست وآخرون (Nils Enkvist et al) (1964).

يقتضي المغزى (Tenor) علاقات بين مشاركين في الوضع (Situation)، وأدوارهم (Roles) ووضعهم (Status). وهذا سيؤثر في نوع اللغة المختارة، خصوصاً بالنظر إلى درجة الشكلية (Formality): التعارض في مقابلة من أجل الوظيفة، وشجارُ مُحِبيْن، وغريبان يتحدثان عند محطة الأتوبيس، ومقال بحثي حول نماذج السبات لضفدع الطين... إلخ. هناك اختيارات مهمة للوحدات المعجمية، مثلاً، المفردات الحميمية والعامية في شجار المُحِبيْن، في تقابل مع الدرجة العالية للغة التقنية في مقال بحثي. رغم أن الكتابة لكتلة جمهور عام تفترض أن القراء يتقاسمون الاهتمامات الفكرية والبحثية نفسها. يتعالق المغزى في النحو النسقي مع المكون العام أو مع وظيفة اللغة عند هاليداي، وهي الوظيفة البيشخصية والمنعكسة في اختيارات الميول (Modality) والتنغيم (Intonation)... إلخ. (انظر أيضاً ج. ر. مارتن و ب. ر. وايت (J. R. Martin and P. R. White) حول نظرية التقييم (Appraisal Theory) (2003).

■ الزمن (Tense)

من (Tens) (زمن (Time)) في الفرنسية القديمة، وهو صنف في نحو المركب الفعلي المعبر عن علاقات الزمن.

في الإنجليزية، كما في لغات أخرى، هناك إشارة صرفية بسيطة (Morphological) (الطفيفة) للزمن. يتحقق الزمن الحاضر بالصيغة الأساس التي تتطابق مع غير المتصرف (الفعل) (Infinitive) ماعدا في الشخص الثالث حيث (S-) تتم إضافتها (تتحقق ب /S/ و /Z/ و /iz/)، حسب الصامت الأخير، (مثلاً: Sits، Prods، و Dozes)، والزمن الماضي (Past Tense) يتحقق بواسطة إضافة (e) – و/t/ ، و/d/، و/Id/، (مثلاً: Walked، وDozed، وProdded) على الأغلبية الساحقة من الأفعال، أو بواسطة تغيّر الصائت، في الأفعال المشتقة من الأفعال «القوية» أو «غير المطردة» للإنجليزية القديمة: Swam (Swim)، وBound (Bind)... إلخ.



التعالق بين الزمن (Tense) والزمن (Time) ليس واضح المعالم، مادام هناك زمنان اثنان فقط في الإنجليزية، لكن هناك تمييزات زمانية (Temporal) كبرى ثلاثة: ماضٍ، وحاضر، ومستقبل. تفتقد لغات أخرى كثيرة زمن المستقبل: ربما بسبب أنه لا ينظر له على أنه مُعَرف ومحدد كماض، ويقتضي أكثر من عنصر للتوقع. في الإنجليزية، يتم التعبير عن الزمن المستقبل حقاً على نحو شائع بأفعال ميولية (Modal Verbs) Will، وShall... إلخ، وبالزمن الحاضر والظروف أيضاً (مثلاً: I Go To Paris Next Week). في بعض الأنحاء التقليدية، رغم ذلك يمكن أن يوجد مركب زمن المستقبل (Future Tense).

ليس من السهل تحديد الزمن الحاضر نفسه، إذ إنه يمكن أن يشمل إحالة واسعة. وكما توضح ذلك مفردة الزمن الحاضر (Present Tense)، هناك مدى واسع للاستعمالات ليست كلها زمنية على نحو تام، وهكذا، يُعرف أحياناً بالزمن غير الماضي (Non-Past Tense). الزمن الماضي الذي يسمى تقليدياً أحياناً بـ (Pre-terite) (صيغة الماضي) يستعمل على نحو نموذجي لوسم الأفعال والأحداث التي تقع على نحو خاص في الماضي، ولذلك فهو مألوف في الروايات التاريخية والسرديات، مثلاً: William The Conqueror Invaded England In 1066. الأكثر شيوعاً مع ذلك، هو الاستعمال النموذجي (Modal) للزمن الماضي للإشارة إلى التوقيت المهذب، كما في ... I Thought I Would Ask You If، وDid You Wish To See Me?.

وكما لاحظ ذلك جون لاينز (John Lyons) (1977)، يعد الزمن صنفاً إشارياً (Deictic) ذلك أن المرجع الزماني يثبت في علاقة مع «الآن» المتكلم. في مقابل بعدها. بعد ذلك، «آنئذ» (Then) في وضع الخطاب. في الروايات، حيث عالم القصة يتقاطع مع عالم السرد، ومع عالم قراءة القارئ أيضاً، يمكن أن تصبح العلاقات الزمانية معقدة تماماً. ولذلك، مثلاً، Dombey Sat in The Corner of the Dark-ned Room ... لتشارلز ديكنز: في دمبي وابنه له زمن ماض مستمر لسرد الشخص الثالث واضح المعالم يشير إلى زمن الحكاية (Histoire)، لكن: whether i shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show... (David Copperfield)



القراءة خارج زمن الرواية تحيل على زمن (المستقبل). داخل كل رواية هناك تحولات في الزمن حسب التحولات في المنظور الزمني. فمتواليةٌ منتظمة للأزمنة الماضية هي أكثر تمييزاً للحكايات الشعبية والجنية من الرواية. في النقد الأوروبي يحيل مصطلح صيغة الماضي البطولي (Epic Preterite) بشكل خاص على زمن الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Style) الذي يدمج الزمن الحاضر للفكر بصيغة الزمن الماضي للسرد.

يستعمل الزمن (Tense) أحياناً، خصوصاً الأنحاء القديمة، ليشمل استعمالات أخرى وصوراً للفعل تسمى الآن مظهراً (Aspect): كما في مظهر الزمن المكتمل (Perfect Tense/ Aspect). وبشكل أدق يشير المظهر (Aspect) إلى ما إذا كان الحدث في سيرورة، مثلاً: She Is Composing A Symphony مظهر تدرجي أو تقدمي (Progressive Aspect)، أو تام: She Has Composed A Symphony (مظهر التمام) (Perfective). لكن من الصعب فصل هذه المعاني عن ما هو زمني خالص. يتم استعمال الحاضر التدرجي خاصة على نحو أكثر شيوعاً من الزمن الحاضر البسيط لوصف الأحداث التي تم إنجازها في الزمن الحاضر (the taxi is waiting) في مقابل (The taxi waits).

(انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) 1999، فصل 6).

■ النص، وظيفة نصية، النصية، النسيج... إلخ. (Text, Textual Function, Textuality, Texture, etc.)

استعمل النص (Text) على نحو شائع في كثير من فروع اللسانيات وفي الأسلوبية والنقد الأدبي، لكن ليس من السهل تحديده أو تمييزه في الخطاب (Discourse).

(1) من ناحية أصل الكلمة (Etymologically)، يأتي نص من الاستعمال الاستعاري للفعل اللاتيني (Weave) (Textere) (نسج) موحياً بمتواليةٍ من الجمل أو الأقوال «المتمازجة» بنيوياً ودلالياً. وكما في الاسم المعدود (Count Noun) فإنه يستعمل بشكل شائع في اللسانيات والأسلوبية للإحالة على مجموعة تتابعية من الجمل أو الأقوال التي تشكل وحدة بسبب تماسكها اللغوي وانسجامها الدلالي: مثلاً المقال العلمي، والوصفة الطبية، والقصيدة، والمحاضرة العمومية، والعظة الدينية... إلخ.



ومع ذلك، من الممكن بالنسبة لنص ما أن يرتكز على جملة أو قول واحد فقط، مثلاً، إشعار، أو علامة الطريق (خروج، قف) (Exit, Stop) التي تعد تامةً دلالياً في ذاتها، والمرتبطة بوضع خاص.

في النحو الوظيفي النسقي لهاليداي تعد الوظيفية النصية واحدة من ميتا وظائف أساسية ثلاث أو من مكونات اللغة، التي تتعامل مع الكيفية التي بنُيت بها اللغة، كنص، والتي تقيم علاقات مع نفسها ومع الوضع.

(2) التماسك والانسجام المحال عليهما أعلاه ليسا السمتين الوحيدتين فقط اللتين تجعلان النص نصاً، رغم أنهما الأكثر دلالة: إن روبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981) لهما سبعة مقاييس لما أسمياه نصية (Textuality)، والمقاييس الأخرى هي: القصدية (Intentionality) (التوافر على خطة أو هدف، انظر أيضاً هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (2004) والمقبولية (Acceptability) (ميل للمستقبل)، والوضعية (Situationality) (وثيقة الصلة بالسياق)، والإخبارية (Informativity) (درجة المعلومة الجديدة)، والتناصية (Intertextuality) (العلاقة مع نصوص أخرى). وبهذه الكيفية يمكن للنص أن يُنْقَلَ خارج محيطه المباشر وأن يُعَاد وضعه في السياق (Recontextualized). يؤكد هاليداي أيضاً أهمية البنية العامة للنص؛ الصورة التي لها خاصية لجنسه (Genre) وبنيته المحورية (Thematic)، والأداة التي يتوافر عليها لإبراز وتركيز المعلومة.

(3) مادامت هذه المقاييس أكثر بروزاً بشكل عام في الوسط المكتوب، فإن النص (Text) يتم تحديده في غالب الأحيان في المقام الأول بلغة الأدوات المكتوبة أو المطبوعة، ويتم استعماله دائماً في النقد الأدبي التقليدي بشكل مترادف مع (Book) (كتاب) أو عمل (Work). وقد تم توسيعه اليوم ليشمل ما هو سينمائي (Filmic)، والتواصل الموسط بالحاسوب (Cmc) والجسدي (الجسد كنص).

بعض محللي الخطاب (مثلاً، مالكوم كولتهارد (Malcolm Coulthard) (1977)) يعتبرون النص للغة المكتوبة، والخطاب المطبق للتواصل الشفوي، الحوارية (Dialogic) خاصةً (في مقابل الحوار الأحادي (Monologic)). لكن بشكل عام يستعمل الخطاب اليوم بطريقة شاملة جداً بالنسبة لكل مظاهر وضع وسياق



التواصل، وليس الرسالة (Message) (مكتوبة أو شفوية) فقط، ولكن العلاقات بين المخاطِبين والمخاطَبين أيضاً، وبهذا المعنى، يتضمن الخطاب النص، في مقارنته مع «الرسالة». (انظر مثلاً، هنري ويدووسون (Henry Widdowson) (1995). وهكذا فالعظة الدينية يمكن اعتبارها خطابا يقتضي وعي المتكلم بالجمهور، لكن بتضمنها للنص فإن العظة الدينية كتبت لتؤدّى شفوياً.

من دون شك، رغم ذلك، يتم استعمال مصطلح خطاب (Discourse) في غالب الأحيان على نحو فضفاض حقاً ليعني تنوعاً (Variety)، سواء أكان شفوياً أم مكتوباً. وفي استعمالات لغوية مثل نمط الخطاب (Discourse Type)، مثلاً، تبدو أنها مرادفة لنمط نص (Text Type) كما هو مستعمل في لسانيات النص أدناه.

ومع ذلك، فإن بعض لسانيي النص (مثل تيون فان ديك (Teun Van Dijk) (1972)) فحص العلاقة بين النص والخطاب بلغة البنية العميقة في مقابل البنية السطحية، أو مجرد مقابل مادي: النص كتجريد، وحدة لغوية قاعدية متمظهرة أو محققة كخطاب في الأقوال الفعلية.

(4) في علم السرد والأسلوبية تم النظر إلى النص من طرف البعض بكيفية معاكسة بشكل مضطرب إلى حد ما (مثلاً روجر فولر (Roger Fowler) (1977)). النص هنا يتكافأ مع مصطلح حكاية (Récit) لجيرار جينيت (Gérard Genette) (1972)، والذي هو في ذاته ترجمة للمصطلح الشكلاني حبكة (Sjužet). فحكاية (Récit) أو نص تحيل هنا على البنية السطحية للقصة، المتوالية الفعلية للأحداث كما هي محكية، في مقابل الترتيب الكرونولوجي (الممكن)، للبنية العميقة.

(5) من وجهة النظر اللغوية، تعد البنية العميقة المكان الذي تتحقق فيه سمات التماسك، كما في (1)، كما في شركة إحالية (Co-Reference)، والواصلات (Conjunctives) والتكافؤ المعجمي، التي تسهم جميعها في ما يسمى أحياناً بالنسيج (Texture) في اللسانيات الوظيفية النسقية (SFL).

وانطلاقاً من الجذر نفسه كنص، والتي تعني حرفياً «تنظيم الخيوط في القماش»، وبالتوسع، «الإحساس المتميز»، فإن النسيج باعتباره استعارة تطبق على نص مايتضمن ليس السمات الموحدة فقط، بل السمات اللهجية الفردية أيضاً (Idiolec-



(tal: أي الاختيارات في الأسلوب التي تميز نصاً أو أثراً أدبياً من آخر، مثلاً: أنواع مختلفة وكثافة تخيل (Imagery) وأدوات البلاغة. النسيج يمكن إذن أن يميز من النصية في (2) (رغم أنه في أحوال كثيرة لا يكون كذلك، كما في هاليداي ورقية حسن) (Halliday and Ruqaiya Hassan) (1972)، فبينما النصية تعد خاصية مميزة لكل النصوص، فإن النسيج يعد خاصية للنصوص الفردية.

يتم استعمال نسيج، أحياناً، من طرف بعض نقاد الأدب لوصف اللغة الموحية والتخيل الناتج من محاولات أيقونية لنقل الظواهر المتصلة بالحواس الخمس للأدوات الجمالية الصوتية (Phonaesthetic) والجمالية التناغمية (Synaesthetic). ذهب بيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2009) أبعد من ذلك ولم يعتبره مجرد مادة للأدب، بل انخراط القارئ الذهني والإبداعي معه. إن غنى هذه التجربة، ربما الفريدة بالنسبة للأدب، قد أكدها أيضاً ديريك أتريدج (Derek Attridge) (2004)، حددها ريتشارد سينيت (Richard Sennett) في محاضرة عمومية بشكل موجز باعتبارها «التنضيد الكلامي للتنافرات المعرفية».

(6) للنص والنصية في نظرية الأدب، مثل ما بعد البنيوية، معنى مبهم، وهما يقتربان من التناصية. إن أصل معاني النسيج أعيدت مراجعتها في مفاهيم، وإن كل ما يفهم هو نصي بالمعنى الذي تتعالق فيه الكلمات مع بعضها بعضاً في ارتباطية التأجيلية اللانهائية. وأيضاً بالمعنى الذي ترتبط فيه سيرورة تأويل قراءتنا لتفاعل النص مع هندسة النص نفسه، ومع قراءاتنا لنصوص أخرى تستدعي نصوصاً أخرى، وهكذا دواليك. وبمعنى ما وكما أكد ذلك جاك ديريدا، لا يوجد أي شيء خارج النص. وبلغة السيميائيات كل شكل ثقافي يعد نصاً. ولذلك، فإن الاستقلالية التقليدية للنص هي مقوضة إذن. وكذلك في الأسلوبية العاطفية (Affective Stylistics) لستانلي فيش في السبعينات واللسانيات المعرفية (Cognitive Linguistics) حديثاً: النص ليس «موضوعاً»، بل تجربة أو سيرورة، يخلقها القارئ. وبالإضافة إلى التاريخانية الجديدة (New Historicism) ونظرية ما بعد الحداثة (Postmodern Theory)، فإن العلاقات بين النص وحتى التاريخ والحقيقة تعد علاقات تطرح إشكالات.

(7) وكالاسم غير المعدود (Non-Count Noun)، يتم استعمال النص من طرف بعض اللغويين ومحللي الخطاب لوصف أي جزء من الكتابة أو الكلام، ليس بالضرورة تاماً، ويكون موضوع ملاحظة أو تحليل: مثلاً حديث الطفل، ومقابلة،



ومقتطفات من عقد قانوني. إنه يتعاضد، مع الجمل الافتراضية والمبنية (الفردي دائماً) إذن، التي تستعمل عادة من قبل لغويين كمواد موضحة، ومع نصوص افتراضية(*) (Textoids) أيضاً مستخلصة من النصوص وفاقدة للسياق.

(انظر، أيضاً، تدخل نصي (Textual Intervention)).

■ النص: لسانيات النص، نحو النص، نظرية عالم - النص (Text: Text Linguistics, Text Grammar, Text-World Theory)

(1) تعد لسانيات النص المعروفة كـ (Textwissenshaft)، أو (Textlinguistik) في الألمانية، تخصصاً شاملاً ارتبط على الخصوص بالعمل الذي أُنجِزَ في هذا الجزء من أوروبا، وكذا في هولندا، والاتحاد السوفياتي، وفنلندا. وبتركيزها على النص نفسه الذي هو مصطلح شامل، كموضوع للدراسة، فهي تشترك بطرق كثيرة مع مظاهر تحليل الخطاب والأسلوبية، والعملياتية، والسوسيولسانيات، وعلم السرد. في الألمانية، مصطلح نص (-Text) واسع أيضاً في إحالته أكثر منه في الإنجليزية، في غياب مصطلح متكافئ للخطاب (Discourse).

لم تتطور لسانيات النص باعتبارها تخصصاً فرعياً للسانيات في الواقع حتى بداية السبعينات، أي عندما بدأت اللسانيات نفسها تهتم قليلاً بالجملة (Sentence) كوحدة أولى للتحليل، أو على الأقل عندما بدأ يظهر أن فرعاً معرفياً ينتبه إلى وحدات محتملة أوسع من الجملة، أو علاقات داخل الجملة. وأحد الاهتمامات الكبرى كان تحديد النص والنصية، وتصنيف النصوص حسب جنسها أيضاً (Genre) أو حسب خصائص نمط النص (Text Type). (انظر، أيضاً، العمل المبني على النص الأخير لدوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) (2009)، مثلاً، ورولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Ronald Carter and Michael McCarthy) (2006). وتحت تأثير العملياتية وعلم النفس، تم تركيز الانتباه كثيراً على إنتاج ومعالجة وتلقي النصوص أيضاً، وعلى وظيفتها الاجتماعية في المجتمع. (انظر، أيضاً، روبير دو بوغراند وفولفغانغ دريسلر (Robert De Beaugrande and Wolfgang Dressler) (1981)، فصل 2).

(2) لقد كان النحو التوليدي (Generative Grammar) مؤثراً على نحو خاص

(*) النص الافتراضي (textoids) هو نص مفتوح على النشر بالنسبة لكل مستعمل، ولا يوجد إلا أثناء قراءته، وهو نص انتقالي لم يُكتب من قبل أيضاً وليس له مؤلِّف غير القارئ. (المترجم).



كنموذج في نظرية لسانيات النص المبكرة. وكانت النماذج التوليدية التحويلية التي تم استعمالها أولاً في نحو النص (Text Grammar)، أي محاولات إعادة بناء النصوص على أساس «قواعد» تركيبية مولدة للجمل، نماذج استعملت بنجاح بطرق إسقاطية كثيرة: السرديات المركبة المشتقة من السرديات البسيطة، أو من مجموعات مكونات سردية، كما في عمل تيون فان ديك وجيرالد برنس في السبعينات مثلاً.

(3) عند نهاية القرن العشرين برز اهتمام قوي بعوالم النص (Text-Worlds)، متأثراً بالتطورات في اللسانيات المعرفية، ونظرية الخطاطة (Schema Theory) والأفكار في فلسفة ومنطق العوالم الممكنة (Possible Worlds)، التي أتت مع العمل المبكر حول نحو النص: وبالتالي نظرية عالم النص (Text-World Theory) (TWT). وانطلاقاً من التفاعل المبدع للكاتب والقارئ والنص والسياق في بناء وإنجاز المعنى يأتي «عالم النص» المعرفي الذي يمكن أن يُجرب كما لو أنه يتضمن الناس والأمكنة والأحداث، بل من المحتمل في نزاع مع تجربتنا للعالم «الحقيقي». وداخل «عالم النص» هناك العوالم الذهنية للشخصيات نفسها أيضاً. منظّرون أمثال كاثي إيموت (Cathy Emmott) (1997) وبول ويرث (Paul Werth) (1999) أصبحوا مهتمين على نحو خاص بالسيرورة الحالية لبناء عالم النص (Text-World Building)، والعناصر النصية الخاصة (مثلاً، الإشاريات (Deixis)) التي تنشط هذا، والتي تخلق أيضاً عوالم فرعية (Sub-Worlds).

(انظر، أيضاً، جوانا غافينز (Joanne Gavins) (2007)، وإيلينا سيمينو (Elena Semino)، (1997)، وبيتر ستوكويل (Peter Stockwell) (2009)).

التداخل النصي (Textual Intervention)

التداخل النصي مصطلح لروب بوب (Rob Pope) (1995) وذلك لكتابة وإعادة كتابة التمارين لجعل التلاميذ مدركين لاختيار الأسلوب من جهة، واقتضاءاته، والدور الإبداعي للقارئ من جهة ثانية، في بناء معنى النص وعالمه. يناقش بوب (Pope) في أن الطريق الأفضل لفهم كيف يعمل النص هو «التدخل»، بتغييره «بلاغة جذرية»، للوقوف على ما لم يتم إنجازه ولإبراز ما تم إنجازه. النصير المشهور لهذا النوع من العمل في الولايات المتحدة الأميركية هو ديفيد هوفر (David Hoover) (انظر، مثلاً، 2004).

كانت تمارين الكتابة المعادة المنقحة مشهورة في الأسلوبيات خصوصاً



الأسلوبيات البيداغوجية. تتضمن القضايا التي تمت إثارتها على نحو يشمل المنظور، والدرجات الشكلية (Formality)، والسَرْد/ المحاكاة -Diegesis/ Mime) (sis، والتناصية (Intertextuality)، والأسلوب الذهني (Mind Style)، واللهجة الفردية (Idiolect)، والصدارة أو الطليعية (Foregrounding) والاختلافات في وسائل الاتصال وتكييف النوع (Genre). وقد يجادل البعض في أنه تمرين تقييمي بالغ الأهمية، إذا كنتَ تعتقد أنه بإمكانك تحسين عمل الكاتب موضوع الفحص الدقيق.

يتضمن الأدب عدداً من التنقيحات المقبولة والمصاغة : حكايات الجنية لأنجيلا كارتر أو روالد دال (Roald Dahl)، مثلاً. تقليدياً، كثير من نقاد الأدب قاموا أيضاً بتحليل مسودات مؤلفين وإصدارات متنوعة للنصوص.

■ الموضوع، الفكرة الجوهرية المحور، مَحْوَرة... إلخ. (Theme, Thematiza- tion, etc.)

(1) في النقد الأدبي، يعد الموضوع أو المحور (Theme) «غاية» العمل الأدبي، وفكرته الأساسية التي نستنبطها من تأويلنا للحبكة، والتخيل (Imagery) والرمزية (Symbolism)... إلخ. وأحياناً من عنوان العمل ذاته. استنباط المحور ليس شيئاً يأتي ببساطة إلى الطفل: إنه مهارة نطورها عندما ننضج.

(2) مقاربات مختلفة للأدب قد جعلت قضايا المحور (Theme) بارزة. فبنيويّون مثل كلود ليفي ستراوس اهتموا بالتقابلات المحورية -Thematic Oppo) (sitions في الخرافات والحكايات مثل حياة مقابل موت. لقد ربط النقد المعاصر كثيراً الموضوعات النصية بأسئلة الشفرات الثقافية وبالأيديولوجيا. المحوريات (Thematics) هي الدراسة البيمعرفية للمحور (مثلاً، انظر م. لوفيرس وويلي فان بير (ناشرون) (M. Louwerse and Willie Van Peer (Eds)) 2002). المصطلح تم توليده في 1925 من طرف الناقد الروسي بوريس توماشيفسكي.

(3) في اللسانيات يعد ال ... محور (Theme) أحد المصطلحين (انظر خبر (Rheme) اللذين تم تطويرهما على نحو خاص من طرف مدرسة براغ كجزء من الاهتمام العام بالقيمة المعلوماتية للأقوال. (انظر، أيضاً، دينامية تواصلية -Com) (municative Dynamism، والمنظور الوظيفي للجملة (Functional Sentence .(Perspective (FSP))



وبالفعل، المحور في (1) يلتقي أكثر بالخبر من حيث كون هذا الأخير يحمل أهمية دلالية، ويلتقي على نحو شائع مع نقطة التركيز أو بؤرة التركيز(Focus) ومع المعلومة الجديدة (New Information)، أي عملياً «ما قيل عن الموضوع» أو التعليق (Comment). يحمل المحور، على النقيض من ذلك، دلالة أقل من المضمون، ويلتقي بشكل شائع مع المعلومة المعطاة (Given Information)، ويوجد في موقع أول أيضاً، ويلتقي بشكل عام مع الفاعل النحوي لقول ما، أي، الموضوع (Topic) أو «نقطة الانطلاق» (فاعل محوري إذن). ومع ذلك بينما الفاعل يراقب التطابق النحوي مع الفعل، فإن الموضوع لا يحتاج إلى ذلك. ربط المحور والخبر يعدانِ عناصر انتقالية (Transitional Elements) (دائماً مركب فعلي)، مثلاً: (خبر) The Flourish Set on Youth (انتقال) Doth Transfix (محور) Time (شكسبير، سونيتة 60). رغم أن المحور يرد بشكل عام في البداية، فإنه لا يحتاج دائماً إلى خطاب موصول، ولكنه يكون دائماً العنصر الذي يحمل القيمة التواصلية المنخفضة. وفي التحاور تتجه المحاور لأن تكون قصيرة وهي دائماً ضمائر.

(4) خارج مدرسة براغ، رغم ذلك، مصطلحات محور وخبر تم تناولها بكيفية خطابية، كما في النحو الوظيفي النسقي لميخائيل هاليداي، تحت العنوان العام مَحْوَرَة (Thematization) أو بنية محورية (Thematic Structure) (وما سمي في مكان ما بمَوْضَعَة ((Topicalization)). المحور هنا هو أي عنصر استهلالي، سواء أكان واصلةً، أم ظرف، أم مركباً اسمياً، وليس الفاعل فقط، ولكن الفضلة (Comple-ment)، إذا تموضع في البداية أيضاً. قد يبدو المحور باعتباره «نقطة الانطلاق» محتملاً في بعض الحالات، مثلاً، بالنسبة لظروف المكان كما في (خبر) Stood A Candle وفي (محور) In The Window، حيث الجزء الأهم للرسالة يتركز على A Candle. وفي حالات أخرى، مع ذلك، تنوع رتبة الكلمة العادي هو لإنجاز تقديم (Fronting) أو قلب (Inversion) للتفخيم أو البروز، ومن ثم لإنتاج ما أسماه لغويون آخرون (مثلاً، راندولف كويرك وآخرون (.Randolph Quirk et al) (1985)) محوراً موسوماً (Marked Theme)، أو ما أسماه آخرون (على نحو غامض) «مَحْوَرَة» (Thematiza-tion) أو مَوْضَعَة (Topicalization)، مثلاً، Down Came The Rain. من الصعب تصنيف (Down) كموضوع و (Rain) كتعليق (Comment) هنا، وبالأحرى العكس.

(5) في راندولف كويرك وآخرون (.Randolph Quirk et al) (1985) يتعارض المحور لا مع الخبر بل مع نقطة التركيز أو بؤرة التركيز (Focus)، نهاية بؤرة



(End-Focus) عادة هي، «نقطة الاكتمال»، وتكون حاملة دائماً الاهتمام أو القيمة الإخبارية، ومن ثم العنصر الذي يلتقي مع الجوهر العادي للتنغيم (Intonation) في الخطاب. ومع هذا التعارض بين نقطة الاستهلال ونقطة الاكتمال، فإن المحور يكشف بطرق ما على أن تكون له القيمة «التواصلية» الصغرى كما بالنسبة لمدرسة براغ، لكنه في الواقع عنصر للبروز.

(6) إجمالاً تعد مَحْوَرَة الأقوال أو المعنى المحوري (Thematic Meaning) (جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1974))، وتوزيع العناصر وفق درجات البروز، جزءاً من بنية الفقرة والنص والمعالجة في الوسط المكتوب، أي أن التدرج المحوري (Thematic Progression): مهم أيضاً بالنسبة لفهم المحور في (1). لم ينل هذا اهتماماً كبيراً خارج مدرسة براغ في (3) أعلاه. لكن انظر أيضاً ميخائيل ماككارثي ورولاند كارتر (Michael McCarthy and Roland Carter) (ناشرون) (1994) حول التحليل المحوري (Thematic Analysis) (انظر م. غاديسي (M. Ghadessy) (ed.) (1995)). يجب أن يكتسب المتعلمون الأجانب لغة «معالم» ضرورية لإقامة تدرج محوري في موضوعاتهم، مثلاً، المنشطرة (Cleft Constructions). وعناوين الفصل يمكن اعتبارها محاور - كبرى (Macro-Themes) أيضاً.

(7) في النظرية الصيغية الشفوية، ودراسة التأليف الشعري الشفوي، يعد المحور عنصراً متكرراً للسرد والوصف، إنه نوع من الكل (Set Piece). إنه أوسع من صيغة (Formula) التي ترد داخل البيت الشعري، والتي تساعد الشاعر الشفوي لتأليف أغانيه بسهولة. ستكون الأمثلة هي تسليح البطل، أو رحلة بحرية كتلك التي تحيا في القصيدة الإنجليزية القديمة (بيوولف) (Beowulf)). إنه يعرف أيضاً بنوع المشهد (Type-Scene). (انظر أيضاً أ. ب. لورد (A. B. Lord) (2000)).

(8) مثل هذه المحاور (Themes) توافق في بعض النواحي الأمكنة (Topoi) (مفرد (Topos)) مكان في البلاغة، من المعنى اليوناني «مكان مألوف»: التي ترجمت أيضاً «كمحور» أو «موضوع»، أي فواعل متكررة لموضوع واحد، مشحونة عاطفياً في غالب الأحيان وتظهر في الأدب كل مرة. وتظهر في شعر الإنجليزية القديمة أيضاً تحت تأثير تقليد الموعظة الدينية اللاتينية، مثلاً، تحولية الحياة وغرور الأماني البشرية موضوع قصيدة صاموئيل جونسون بهذا الاسم في القرن الثامن عشر. (انظر حافز (Motif)). في الخرافات يكون المحور هو مغزى النص.



■ النغمة مجموعة نغمية، وحدة نغمية، النغمية (Tone: Tone Groupe, Tone Unit, Tonicity, Tonality, Tune)

(1) تعني نغم (Tone) أو نغمة الصوت (Tone of Voice) في الاستعمال العادي نوعية خاصة للصوت مرتبطة بانفعالات وأحاسيس خاصة، مثلاً، Don't Talk To Me In That Tone of Voice... إلخ.

وتستعمل بشكل فضفاض في النقد الأدبي أحياناً للإشارة إلى النغم العام الذي يتبناه المؤلف الضمني أو السارد كجزء من الميولية في (Modality) العمل، مثلاً، السخرية (Ironic) (كما في السخرية من العمل البطولي أو الهجائي، أو الحميمي) (كما في بعض قصائد الحب).

(2) تشير النغمة (Tone) في الأصواتيات إلى مستوى درجة الصوت الخاص بالمقطع، وهو مهم جدا لتمييز معاني الكلمة في اللغات النغمية (Tone Languages) مثل الكانطونية(*) (Cantonese) أو المندرينية (Mandarin). ما هو في الإنجليزية مهم هو منحنى درجة الصوت (Pitch Contour)، الممتد إلى جزء من القول أو كله، المسمى مجموعة نغمية (Tone Group) أو وحدة نغمية (Tone Unit)، وحركة درجة الصوت المميزة أو المتقابلة المرتبطة بالمقطع (النغمي) المنبور (Accented Syllable) (Tonic) الأكثر بروزاً، أي النغمة الحراكية (Kinetic) أو النووية (Nuclear) (المعروفة تقليدياً بـ (Tune)). النغمات النووية الأكثر شيوعاً في الإنجليزية هي عالٍ نازل (High Fall)(HF) ومنخفض نازل (Low Fall)، وعالٍ صاعد (High Rise) (HR)، ومنخفض صاعد (Low Rise)، وأيضاً نزول صعود (Fall Rise) (FR) وصعود نزول (Rise Fall) (RF). (انظر، أيضاً، تنغيم (Intonation)). كلما كبر علو صعود أو نزول الصوت، كبرت درجة الانخراط، مثلاً: في الذهول (عالٍ نازل) أو المفاجئة (عال صاعد):

\

/

Goodness <u>gracious</u>! What on earth is <u>that</u>?

يسم المقطع النغمي أيضاً بؤرة المعلومة (That، مثلاً) في الوحدة النغمية التي هي كوحدة معلومة. لقد أكد العمل في تحليل الخطاب أهمية نزول صعود ونزول النغمات في تمييز المعلومة المعطاة والجديدة على التوالي.

(*) تسمى أيضاً صينية يؤ، وهي أحد الفروع الرئيسية للغة الصينية (المترجم).



في عمل ميخائيل هاليداي على التنغيم ابتداءاً من الستينات، يحيل مصطلح قوة (Tonicity) على موقع النواة، وتحيل النغمية (Tonality) على تقسيم الكلام إلى مجموعات نغمية. تعد المجموعة النغمية في التحاور اللارسمي، مثلاً، على نحو نموذجي أقصر منها في الخطاب المهيأ.

■ **الموضوع، مَوْضَعَة** **(Topic-(Alization))**

انظر محور (Theme).

■ **النَقْلُ، التحويل** **(Transfer)**

انظر تحويل (Conversion)

■ **اللقب أو النعت المتحول، لَقَبٌ، خِصيصَة** **(Transferred Epithet)**

يعد النعت (Transferred Epithet) الذي يحيل أيضاً على نوع من التوقع (Prolepsis) أو المجاز التعاوضي (Hypallage) في البلاغة (Changing Over) تحولاً تاماً في اليونانية، وهو صورة تعبيرية (Figure of Speech) حيث الصفة التي تنعت على نحو مناسب اسماً واحداً تتحول إلى نعت اسم آخر في نفس الجملة، مثلاً: She Passed A <u>Sleepless</u> Night . في جملة ديسدمونا (Desdemona): Alas! What <u>Ignorant</u> Sin Have I Committed?

(شكسبير: عطيل (*Othello*)، ii. Iv) تم نقل حالتها العاطفية المشوشة على نحو ملائم.

(انظر، أيضاً، نعت (خِصيصَة) (Epithet)).

■ **فِعْلٌ مُتَعَد، التعدية** **(Transitive Verb, Transitivity)**

(1) يصف الفعل المتعد (Transitive) في النحو التقليدي، في إطار تصنيف الأفعال والجميلات، البنيات التي لها فاعل وفعل، ومفعول يكون «متأثراً» بعمل الفعل. من اللاتينية «يمر عبر» يتوسع تأثير الفعل إلى المفعول «كهدف». تسمى البنيات التي لا مفعول لها بالأفعال اللازمة (Intransitive)، مثلاً (He <u>Wrote</u> A Letter) (متعد)/ Then He <u>Vanished</u> (Transitive) (لازم). من الممكن بالنسبة



للفعل أن يعمل كمتعد وكلازم معاً: She Turned The Pages, Then Turned Over. وعندما يكون هناك مفعول مباشر ومفعول غير مباشر في الجملة، يسمى الفعل أحياناً ثنائي الموقع متعدٍ إلى اثنين (Ditransitive). (مثلاً، He Wrote Her A Letter)، وعندما تكون هناك فضلة (Complement) أو مفعول أيضاً، فإن الفعل يسمى متعدي التركيب (Complex Transitive).

(2) في النحو النسقي-الوظيفي (Systemic-Functional Grammar) كما طوره ميخائيل هاليداي يعد نظام الفعل المتعدي جزءاً من تشجيرة دلالية واسعة من العلاقات المتضمنة للسيرورات (Processes) (المركب الفعلي)، وأدوار المشارك (Participant Roles) (المركب الاسمي) والظروف (Circumstances) (الظرفيات (Adverbiales)) (انظر هاليداي (Halliday) 2004). النماذج المختلفة للتعدية هي الأدوات الأولى للتعبير عن تجاربنا الخارجية والداخلية، التي تشكل جزءاً من الوظيفة المثالية (Ideational) للغة.

وهكذا، فالأفعال المتعدية التقليدية نفسها يمكن تصنيفها بمقاييس نحوية ودلالية إلى أنماط مختلفة من السيرورات: التصنيفات الكبرى هي مادية (Material) (Swim و Jump) وذهنية (Mental) (Notice) و(Fear)، وعلاقية (Relational) (is, Stands for). التصنيفات التقليدية للفاعل والمفعول يتم تحليلها بلغة الأدوار الدلالية للفاعل أو المنفذ (Agent)، والمستفيد (Beneficiary)، والهدف (Goal)... إلخ. ويتم تحليل عناصر جملية أخرى (أي الظروف) بلغة وظيفتها المعبرة عن الكيفية (Manner)، والسبب (Cause)، والأداة (Instrument)... إلخ.

ولأن التعددية تعد مركزية في الوظيفة المثالية (Ideational) للغة، ولأن وصف هاليداي شامل وقابل للتوسيع، فإن كثيراً من الأسلوبيين بمن فيهم هاليداي نفسه قد استعملوا نموذجه في تحليل القصة (Fiction)، وعلى الخصوص في تحليل وجهة النظر (Point of View) والأسلوب الذهني (Mind Style). وسواء أكانت رؤية العالم تتعلق بالشخصية أم بالسارد، فإن الأدب يتضمن تأويلاً فردياً للتجارب المادية والذهنية.

وهكذا، يحلل هاليداي (Halliday) (1971) في مقال تقليدي بتفصيل تام سيرورات المعرفة المحدودة **للورثة** لغولدينغ. إن التعدية لها علاقة بأيديولوجيا وعلاقات القوة، وكذلك بؤرة اللسانيات النقدية (Critical Linguistics)، وتحليل



الخطاب النقدي (Cda) والأسلوبيات النسوية: انظر، أيضاً، روث بايج (Ruth Page) (2006)، وبول سيمبسون (Paul Simpson) (2004)، وميخائيل تولان (Michael Toolan) (2001).

(انظر، أيضاً، الجهر، البناء، الصوت (Voice)).

■ الكلمة الثلاثية، ثلاثي أيضاً (Triad, also Triplet)

بينما تعد البنيات الثنائية (Binary Structures) وسيلة معروفة في البلاغة، الممتدة من الموازاة (Parallelism) والتضاد (Antithesis) لتربط زوجي الكلمتين أو المزاوجات (Doublets)/ ثنائيات التسمية (Binominals)، فإن سلسلة من وحدات ثلاث (كلام ثلاثي) (Oratio Trimembris) هي شائعة أيضاً: ما يمكن تسميته بكلمات ثلاثية (Triads) أو ثلاثيات (Triplets). وهكذا، في مقالات فرانسيس بايكون هناك ثلاثة اقتراحات: Wives Are Young Men's Mistress-es, Companions For Middle Age, and Olds Men's Nurses.

تشكل الجُمَيْلة الثالثة الأوج (Climax) دائماً: Nuptial Love Maketh Man-kind, Friendly Love Perfecteth it, But Wanton Love Corrupteth and Embaseth it.

الأسماء الثلاثة كل تشكل أوجاً (Climax) في مقالة حول الإنسان (Essay on Man) لألكسندر بوب:

… Sole Judge of Truth, In Endless Error Hurled,
The Glory, Jest, and Riddle of The World!

كما كشف ماكس أتكينسون (Max Atkinson) (1984)، تعدُّ لوائح ثلاثية الجزء (Three-Part Lists) مثل هذه، كما أسماها، سمة شائعة على نحو مفرط لبلاغة الخطبة السياسية الحديثة: مركبات مثل تلك التي لونستون تشرشل زمن الحرب (Blood, Sweat and Tears). يبدأ الخطاب الانتخابي الافتتاحي لباراك أوباما (Barack Obama) في انتخابات الرئاسة للولايات المتحدة الأميركية:



They Said This Day Would Never Come. / They Said Our Sights Were Set Too High /They Said This Country Was Too Divided .../

لاحظ التكرارية (They Said) (Anaphora).

الايقاع الهابط تَرْوِيشَةٌ (Trochee)

مصطلح تم جلبه من علم العروض التقليدي إلى الإنجليزية خلال النهضة للإحالة على تفعيلة (Foot) أو وحدة عروضية للإيقاع تتكون من مقطع منبور متلو بمقطع غير منبور (x/). للإيقاع الهابط (Trochaic) تجمع نوعي ملفت بحيث يرد في البيت الشعري الرباعي التفعيلة لأغاني الأطفال، مثلاً:

```
 /   x / x   / x /  x
Simple Simon met a pieman
  / x   / x   /   x  / x
Mary, Mary, quite contrary
```

مثل الدكتيل (x x/) (Dactyl)، تسمى الترويشة (Trochee) أحياناً بـ «إيقاع نازل»، لكي يتم تمييزها من اليمبي (الوتد المجموع) (/ X)(Iambic) والتفعيلات الأنبسطية (Anapaestic) التي تسمى «الصعود». لكن جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) أشار إلى أنه ليس من السهل تمييز اليمبات من الإيقاع الهابط داخل البيت الشعري. في كثير من أمثلة الشعر المكتوب بالتفعيلة الخماسية اليمبية (Iambic Pentameter) توجد الترويشات للتنوع، خصوصاً في بداية البيت الشعري:

```
x    / x   /    /      / x   x x      /
For sweetest things turn sourest by their deeds;
 / x   x /  x   /    x   /     x   /
Lilies that fester smell far worse than weeds . . .
```

(Shakespeare: Sonnet 94)

المجاز (Trope)

تنقسم الوجوه التعبيرية (Figures of Speech) في البلاغة الكلاسيكية إلى خطاطات (Schemes) وإلى المجازات (Tropes)، تتضمن الخطاطات نماذج (منتظمة) للصورة (Form)، والمجازات تتضمن انحرافاً معجمياً أو دلالياً بشكل ما.



يحرف المجاز المشتق من «التفاف» اليونانية، الكلمات عن معانيها المألوفة أو استخداماتها اللغوية: ما وصفه جيفري ليش (Geoffrey Leech) (1969) بعدم انتظام صدارة المضمون (Foregrounded)، وما أسماه تزفيتان تودوروف (Tz- vetan Todorov) (1967) بالشذوذ (Anomaly).

الأنواع التقليدية الشائعة للمجاز هي الاستعارة والكناية والتضاد، وصور أخرى مثل المبالغة والتلطيف (Litotes) والسخرية التي تتلاعب بالمعنى الحرفي (Literal Meaning). يمكن إضافة انحرافات غير معنونة تقليدياً أيضاً، مثل الاستعمالات اللغوية غير المتوقعة (مثلاً (Dressed In Marvellous Sulks).

(انظر، أيضاً، ريموند غيبس (Raymond Gibbs) (1994) حول دلالة المجاز في المعرفة واللغة).

■ التعاقب أو الدور، التكلم بالتعاقب أو بالدوْر (Turn: Turn Taking)

تم توليده في إطار تحليل التحاور (Conversation Analysis)، وتحليل الخطاب (Discourse Analysis)، كجزء من البحث في السلوك التحاوري، وكيف تتفاعل مساهمات المتكلمين (انظر إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) (1974)، وهارفي ساكس وآخرون ((Harvey Sacks et al.) (1974).

لقد اهتم اللغويون بالطريقة التي من خلالها يعرف مشارك ما أن المتكلم الحالي ينتهي من الكلام حتى يمكنه/ ها أن يأخذ دوره (Turn). يمكن للمتكلم الحالي أن يشير ضمنياً بلغة الجسد والسمات التطريزية أو صراحة (بإثارة استجابة أن شخصاً آخر يمكن أن يحل محله في الكلام (مثلاً، What Do You Think, Fred, That's Right, Isn't It?). وعلى نحو متبادل، قد «يقرأ» الشخص الآخر الإشارات من تدفق الكلام الذي يوحي بأن الدخول في الكلام يكون ممكناً. وحتى عندما يظهر المتكلم إشارات أنه يريد «احتكار الكلام»، فإن مشاركاً آخر ينتهز الفرصة خلال وقفة أو استراحة ليقدم تعليقاً. معظم التحاور قد يكون منسجماً، ولا يكون مضطرباً أو مشوشاً من الناحية الطبيعية. إنه يتقدم بطريقة منتظمة عبر انتقالات تفاعلية (Moves)، حيث لكل مشارك دور لكي يتكلم. ومع ذلك، في التحاور العاطفي أو غير متناظر القوة يمكن لمتكلم واحد أن يقاطع الآخر (سرقة



الدور) (Turn-Stealing)، أو في مجموعة نقاش، اثنان أو أكثر يمكن أن يتحدثا في نفس الوقت. التحاور العادي بالتأكيد هو أقل تنظيماً من الخطابات الرسمية أو المؤسساتية مثل المناظرات حيث لرئيس الجلسة فقط «السلطة» للمبادرة بتغيرات المتكلم التحكم في الدور (Turn–Controlling). هناك إذن تقاليد مختلفة لأنماط مختلفة من الخطاب الشفوي: قارن، أيضاً، قاعة المحكمة والحلقة الدراسية، ومقابلة سياسية تلفزية، وجلسة للعلاج النفسي.

الحوار التقليدي في المسرح، أيضاً، أكثر تنظيماً من التحاور. تكون التقاطعات نادرة، لأن كل شخصية تعرف بالضبط ما يجب قوله. ولفائدة «الواقعية» مع ذلك، أو لإعطاء المعلومة دون مونولوج مفرط، فإن أساليب الكلام بالدور (Turn–Tak-ing) يمكن تأسيسها. (انظر فيمالا هيرمان (Vimala Herman) 1995. وانظر كذلك الزوج المتجاور)



الدائرة النوعية تصنيف اللغات على أساس نوعها (Typological Circle)

تعد الدائرة النوعية في العمل المؤثر لـ ف. ك. ستنزل (F. K. Stanzel) (1984) حول السرد في نموذجه المركب لتفسير كل الطرق المختلفة التي من خلالها يمكن أن تسرد الحكاية.

هناك محاور ثلاثة أساسية بحيث كل محور يتضمن تعارضاً: للشخص (سواء كان السارد داخل أم خارج عالم الحكاية)، المنظور (وجهة نظر داخلية أم خارجية للشخصية)، والصيغة (Mode) (الساردون يحكون الحكاية، في مقابل العاكسين (Reflectors) أو المركزين (Focalizers) الذين لا يقومون بذلك، والذين يقدمون ما تم التفكير فيه أو الإحساس به مباشرة إلى القارئ أيضاً).

كل الأوضاع السردية، كما يناقش ستنزل، سواء المتضمنة لإطار الحكاية بكامله أم لجزء منه فقط، يمكن أن ينظر إليها على أنها تتكون من عناصر من هذه المحاور الثلاثة، المتماثل الواحد في الآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك. لكنه يستدل على وجود أنماط قاعدية ثلاثة للوضع السردي: سرد الشخص الأول (First Per-son Narrative)، وسرد المؤلف (Authorial Narrative) (غير مشخص، خارج



عالم الشخصيات) وسرد مجازي (Figural Narrative) (متضمناً العاكس (Re-flector). في الوضع السردي للشخص الأول يمكن إذن أن تكون الروايات ذات الحبكة التي تمتد من I (أنا) للعاكس/ المنظور الداخلي الأقصى، المونولوج الداخلي (كما في **أوليس** جايمس جويس)، وخلال السرد I (أنا) في عالم الشخصيات، كما في **موبي ديك** (*Moby Dick*) لهيرمان ميلفيل، إلى I (أنا) كناشر في **رحلات غوليفر** لجوناثان سويفت، وكذلك خارج حد في I (أنا) خارج عالم الشخصيات (ومن ثم سرد المؤلف) في رواية مثل **طوم جونز** هنري فيلدنغ.





U

نقص المفردات المعجمية (Under-Lexicalization)

قام بترويجها روجر فولر (Roger Fowler) (1966 مثلاً) لتحيل في مجال الدراسات المعجمية والأسلوبية على غياب مجموعة كافية من الكلمات للتعبير عن مفاهيم خاصة. يمكن مقابلتها مع إفراط في المفردات المعجمية (Over-Lexicali-zation؛ فائض في الكلمات.

يمكن لنقص المفردات المعجمية (Under-Lexicalization) في الخطاب العادي أن تنشأ من خلال الجهل بالكلمة المناسبة الخاصة، أو عبر نسيان مؤقت أو غموض، أو من خلال حشو (Redundancy) طبيعي للنص-المصاحب وللسياق. لاحظ الاستعمال الشائع لكلمات مثل So-And-So، و Thingummy... إلخ. عبر اللغة أو حدود لهجة، قد يكون مفهوم معجمي غير متوافر أو ناقص في جماعة في حين يكون موجوداً على نحو مفرط في جماعة أخرى (مثلاً، مصطلحات الإنجليزية المستخدمة في إيرلندا لأنواع مختلفة من البطاطس، أو المصطلحات الهندية الغربية «لأعمار مختلفة» للموز).

يمكن أن يعكس نقص المفردات المعجمية في اللغة الأدبية الإيحاء بمنظور أو بأسلوب ذهني محدود (Mind Style)، مثلاً: يتم عكس الوعي غير الناضح لستيفن ديدالوس، عندما شرع في دراسة صورة الفنان لجايمس جويس، في تكرار الكلمة الغامضة (Nice).



■ عالم الخطاب (Universe of Discourse)

(انظر عالم (World)).

■ جملة لا توصف، لا تُذْكَر، رديئة (Unspeakable Sentence)

(انظر أسلوب غير مباشر حر (Free Indirect Style)، والصوت (Voice)).

■ الاستعمال (Usage)

(1) باعتباره اسماً مفرداً، يعد استعمال ممارسة لغوية عامة عند كل مرحلة زمنية في خطاب وكتابة الجالية اللغوية.

وكما اعترف بذلك هوراس في فن الشعر (*Art of Poetry*)، يجب أن يتغير الاستعمال حتماً، ويتغير معه كنتيجة النظام اللغوي نفسه. (أي لسان (Langue)). تصف الأنحاء الحديثة على نحو مميز الاستعمال الحالي (مثلاً، رولاند كارتر وميخائيل ماككارثي (Roland Carter and Michael McCarthy) (2006)).

قاوم كثير من الناس عبر العصور فكرة الاستعمال باعتباره سلطة للتشفير، تماماً عندما قاوموا فكرة تغيير الاستعمال. اهتم النحاة في القرن الثامن عشر على الخصوص بوصف اللغة كما اعتقدوا أنها يجب أن تستعمل، بواسطة معيار مثالي أو مطلق للسلامة اللغوية (Correctness)، وتمنوا «ترسيخها» من أي تغيّر مستقبلي أو «تدهور» (انظر أيضاً معيارية (Prescriptivism)). وحتى اليوم هناك دلائل رسمية حول الاستعمال مازالت تكتب أو يعاد طبعها باستمرار.

(2) رغم أن المعيارية كان لها تأثير طفيف في الاستعمال العام، هناك عدد من الاستعمالات (Usages) التي هي موضوع خلاف مستمر لعدة أسباب. أي مقطع يجب أن ينبر في (Controversy)؟ هل يوجد أحد ما يرفع يده أو أيديهم؟ هل نقرض نظاراتنا؟ أو نشطر متصرفاً (Infinitive)؟ في أحيان كثيرة ما يعتقد الناس أنهم يقولونه (أو يجب قوله) يختلف عن استعمالهم الحالي. إنهم، أيضاً، مهتمون بما يستعملونه في الكتابة (الرسمية) أكثر من الخطاب (اللارسمي).

الأكثر خطورة في هذا النوع من التعسف (Abusage) (إيريك بارتريدج (Eric



(Partridge) (1973)، هو عندما يمكن أن يُتلاعب باللغة لتحريف الحقيقة، كما في البروباغاندا، أو لتشويه سمعة اللغة المستعملة كما في اللغة العنصرية والجنسية في اللغة المستعملة ما زالت تتبنى التعبير «سلاح محشو» لدوايت بولينغر (Dwight Bolinger) (1980).

(انظر، أيضاً، تورية (تلميح) (Euphemism) ولهجة خاصة (Jargon)).

■ تفوّه أو قول (Utterance)

(1) ليس من السهل تمييز قول (Utterance) عن جملة (Sentence)، بل يمكن أن يدرك على أنه تحقيق مادي للجملة في صورتها المنطوقة أو المكتوبة. بعبارة أخرى، إنه ينتمي إلى اللغة في الاستعمال أكثر من انتمائه للغة كنظام.

إن مظهر التفوه يتحقق بشكل واضح (Utterance) في كتابات اللغويين الروس ميخائيل وفالنتين نيكولافيتش فولوشينوف في الثلاثينات. يتوسع المفهوم السوسوري لكلام (Parole) ليجعل القول اجتماعياً تماماً على نحو خاص، ومحسوساً وثابتاً في الزمن.

(2) وبشكل عام، مع ذلك، يتجه قول لأن يكون مخصصاً للخطاب المنطوق (قارن Énonciation وÉnoncé الفرنسيين (تلفظ/ ملفوظ))، ولوصف مدة الكلام قبل وبعد، عندما يكون هناك صمت. وهذا يمكن أن يمتد من الجواب بكلمة واحدة إلى سلسلة من «الجمل»، أو حتى من جزء في الجملة (مثلاً ... Well, I Will Be). يمكن للقول أيضاً أن يكون متساوياً في الامتداد مع المونولوج، رغم أنه من الطبيعي اعتبار حوار (Dialogue) متضمناً لأقوال عدة. وأي مناقشة للتنغيم (Intonation) أو للتركيز على الموضوع أو على محور الفكرة (Thematization)، فإن ذلك يطبّق على نحو ملائم على الأقوال أكثر من تطبيقه على الجمل.




مكتبة
الفكر الجديد

V

■ التنوع؛ المتغير أيضاً؛ المغاير (Variation, Also Variable, Variant)

(1) كان مصطلح تنوع (Variation) في البلاغة الكلاسيكية يعني تكرار الفكرة نفسها بكلمات مختلفة: يعرف ب (Expolitio) أو (Exergasia) (موازاة). كان «تنوع أنيق» سمةً موسومةً لأسلوب مقالة النثر كأداة لتجنب السهولة وأداة للتفخيم حتى يومنا هذا. وهكذا، نجد في صاموئيل جونسون:

When The Mind is Unchained From Necessity, it Will Range After Convenience, When it is Left at Large In The Fields of Speculation, it Will Shift Opinions.

(مقدمة من معجمه).

توجد أنواع بسيطة للتنوع المعجمي في كثير من الأنماط اللغوية كأداة للتماسك ولتفادي التكرار (Repetition) (انظر أيضاً تكافؤ (Equivalence)).

(2) دخل (مصطلح) تنوع (Variation) في دراسات اللغة الشعرية للإنجليزية القديمة في أواخر القرن التاسع عشر لوصف السمة المميزة للشعر الجناسي الذي يميزه عن الشعر الجرماني لأوروبا: تكرار الفكرة سواء تم التعبير عنها بكلمة أم بمركب أم بجميلة، أم بكلمات مختلفة أم مرادفات، وفي غالب الأحيان مع الموازاة (Parallelism) النحوية.



وعلى نحو تراكمي، فإن الأثر هو إعطاء سرعة مريحة ومعنى للحشو (Redun-dancy) في التعبير الشعري للإنجليزية القديمة. لكن في المقاطع الوصفية الشخصية حيث يرد في معظم الأحيان، فإن التأثير هو أيضاً توسيع وتعميق الصورة (Image) بسبب التضمين أو ظلال المعنى (Connotations) الإضافية التي تم جلبها. يرد وصف منزل الوحوش في بيوولف (*Beowulf*) (في الترجمة) كما يأتي:

They Possess a Secret Land, Wolf-Cliffs, Windy Nesses, a Dangerous Fen-Path, Where The Mountain-Stream Falls Down Under The Darkness of the Nesses, a Flood, Down Under The Earth.

(3) اهتم السوسيولسانيون حسب عمل وليام لابوف على نحو مهيمن بتغير اللغة، وكيف أن اللغة تتفاوت نسقياً حسب السياقات أو شبكات العمل للجنس والدين، والطبقة، والإثنية، والمجموعة المتناظرة، والسن... إلخ. مع متغيرات لغوية (Linguistic Variable) موافقة كواسمات لهذا التنوع (Variation)، سواء فنولوجياً أم نحوياً أم معجمياً... إلخ. (مثلاً، رَأْرَأَة (Rhoticity)، نفي، تطابق). يمثل الاختيار بين متغيرين متكافئين اثنين أو أكثر وجود متغير لغوي. تثار أسئلة، كما في الأسلوبيات، بخصوص المدى الذي توجد فيه طرق مختلفة لقول الشيء نفسه (انظر أيضاً أسلوب (Style)). (انظر كذلك بينيلوبي إيكرت (Penelope Eckert) (2000)، وسالي تاغلياmونت (Sali Tagliamonte) (2006)).

■ التنوعٌ (Variety)

التنوع (Variety) شائعٌ في السوسيوليانيات خصوصاً كمصطلح عام لوصف أي نظام للغة يميز مجموعة من الناس أو وظيفة من أخرى، سواء محلية أم مهنية، (انظر لهجة (Dialect))، اجتماعية (انظر لهجة اجتماعية (Sociolect)) أم وضعية (انظر نمط لغوي (Register)). المتكافئات ذات الصوت التقني هي تنوعات (Lect) ونمط ثنائي (Diatype).

يمكن للتنوعات أن تتضمن تنوعات فرعية (Sub-Varieties): داخل التنوع الوطني (National Variety) للإنجليزية البريطانية تتفاوت اللهجة المتحدث بها في شمال- شرق إنجلترا بالنظر إلى بعض السمات بين نيوكاسل ومدينة دورهام



(Durham) ودارلينغتن (Darlington)، وتتفاوت لغة التعليق التلفزي بين التغطية الرياضية والزفاف الملكي، بين كرة القدم والمصارعة والبيلياردو. اللغة بالفعل، بعيدة عن أن تكون ظاهرة منتظمة مما يجعل الوصف النسقي صعباً جداً.

(انظر، أيضاً، لغة غير متجانسة (Heteroglossia)).

■ وسيلة / أداة لغوية (Vehicle)

هي في النقد الأدبي أحد زوجي مصطلحين (انظر، أيضاً، الفحوى (Tenor)) التي أدخلها إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) (1936) في تفسيره للاستعارة (Metaphor).

الفحوى هي (Tenor) الموضوع أو الفاعل الحرفي المعطى للاستعارة (س)، والوسيلة اللغوية (Vehicle) هي القياس أو الصورة المحدثة (ص). وهكذا، بالنسبة للاستعارة، تحدد س باعتبارها ص بطريقة ما. حقل واحد للمرجع كما في الوسيلة يتم نقله (مجازاً) إلى آخر. تنشأ معظم الاستعارات الحية أو المعبرة عندما لا يكون أساس التعيين واضحاً مباشرةً، أو عندما يبدو حقل المرجع للوهلة الأولى أنه ينتقل من حقل فحوى المعنى (Tenor). وهكذا، نجد في ماكبث (*Macbeth*) (V. V) شكسبير:

Life's But a Walking Shadow, a Poor Player
That Struts and Frets His Hour Upon The Stage,
And Then is Heard No More: it is A Tale
Told By an Idiot, Full of Sound and Fury,
Signifying Nothing.

الوسيلة اللغوية (Vehicle) في نظرية الاستعارة المعرفية، هي مجال المصدر وفحوى الهدف.

ما يشكل اهتماماً لكثير من نقاد الأدب هي أنواع الوسائل اللغوية التي تتم إثارتها في النص أو في الأثر الأدبي للكاتب. النظائر المتكررة، مثلاً، للدم، والسم، والورود أو الضوء يمكن أن تساعد القارئ في تثمين الموضوعات الهامة (Themes).

بالتأكيد، الكتب والمقالات التي تصنف التخيل (Imagery) بالوسيلة اللغوية هي أكثر شيوعاً من تلك التي تتعامل مع الفحوى.



الصوت الطبقي (Velar)

استعمل في الأصواتيات (Phonetics) لوصف وتصنيف الصوامت على أساس مكان النطق في الفم. إنه يحيل على الصوت المحدث بحركة خلف اللسان نحو الحنك اللين (Soft Palate) أو الطبق (Velum). في الإنجليزية المعيارية الصوامت الطبقية (Velar Consonants) هي الانفجاريات المجهورة والمهموسة /G/ (كما في (Giggle)) و/K/ (كما في (Kick)، والأنفية /h/ التي تكتب ng (كما في (singing)). بالنسبة للانفجاريات يكون الحنك اللين صاعداً وبالنسبة للأنفي يكون منخفضاً.

الفِعْل: المركب الفعلي، مجموعة فعلية أيضاً (Verb: Verb Phrase, also Verbal Group)

(1) الأفعال (Verbs) طبقة كلمة كبرى في الإنجليزية وهي تعمل كمحمول (Predicator) في الجميلة (Clause)؛ رابطة الفاعل (Subject) بالخبر (Predicate).

هناك نوعان كبيران اثنان من الأفعال: أفعال تامة (Full) أو معجمية (Lexical) أو أساسية (Main) تنتمي إلى الطبقة المفتوحة (Open Calss) للوحدات المعجمية (Lexical Items)، وتعبر نموذجياً عن أحداث (Actions) أو حالات (States) (Hop، Giggle، Think... إلخ)، وطبقة مغلقة (Closed Class) للأفعال المساعدة (Auxiliary Verbs) (be، do، وwill ، وmay... إلخ).

(2) هناك دائماً في المركب الفعلي (Verb Phrase) أو المجموعة الفعلية (Verbal Group) فعل أساسي كرأس (Head) تصاحبه مساعدات في كثير من الحالات، مما يساعد على التعبير عن اختلافات في البناء (Voice) (مثلاً (Is Given))، والمظهر (Aspect) (مثلاً، Is Crying، Has Cried)، والنفي (Negation) (Didn't Cry)... إلخ). تتغير صور الفعل الأساسي على نحو توافقي، وهو تمييز أساسي بين الصور المتصرفة (Finite) وغير المتصرفة (Non-Finite): قارن I Cry، وShe Cries (الزمن الحاضر)، وI Cried (الزمن الماضي) في مقابل أسماء الفاعل أو المفعول (Participles) (Crying، وCried). مجموعة صغيرة من الأفعال لديها صور غير مطردة تتضمن تغيرات الصائت، أرجئ التفكير فيها انطلاقاً من القواعد الصرفية الجرمانية، مثلاً: Drink-Drank-Drunk وDrive-Drove-Driven.



(3) في النحو التوليدي، يشير المركب الفعلي (Vp) على نحو اصطلاحي إلى الفعل وبقية أجزاء الخبر.

(انظر، أيضاً، صيغة (Mood)، انظر، كذلك، دوغلاس بيبر وآخرون Douglas Biber et al.) (1999)، فصل 5).

احتمال، محاكاة الحقيقة أيضاً (Verisimilitude, Also Vraisemblance)

مصطلحان يدلان في النقد الأدبي الإنجليزي والفرنسي على «شبه الحقيقة»، ويصفان التقليد الشائع في اللغة الأدبية خصوصاً ذلك المتعلق بالتخيل (Fiction)، الذي بواسطته يتم تقديم وهم الحقيقة عبر تكاثر التفاصيل. وهذا يرسخ الحكاية في إطار وضع اجتماعي ومادي محدد.

في الفنتازيا والخيال العلمي مثلاً، العجائبي والغريب هما الأكثر مقبولية بشكل سهل من طرف القارئ (مثلاً **رحلات غوليفر**) لجوناثان سويفت. الاحتمال (Verisi-militude) هو فقط اصطلاح، ووهمٌ: لكن القارئ يجد حافزاً للشخصيات والأحداث، وبالإضافة إلى ذلك، يفهم الثغرات (Gaps) واللامحددة (Indeterminacies)، ويملأ التفاصيل حسب أطر المرجع (Frames of Reference) المقترحة.

وكما أشار إلى ذلك جوناثان كولر (Jonathan Culler) (1975 ، فصل 7) ليس من السهل تمييز الاحتمال (Verisimilitude) في معناه الواسع عن أنواع أخرى من التطبيع (Naturalization). في روايات جورج إليوت، مثلاً، لا يتوقع من القارئ أن يعرف شيئاً بخصوص حياة القرية في القرن التاسع عشر أو البلدة الريفية، أو عن العمل والأفكار حول الفن، والهندسة والدين والفلسفة أيضاً. (انظر كذلك، رولان بارت (Roland Barthes) (1970) والشفرة الإحالية (Referential Code)). قارئ الروايات «الواقعية» للقرن التاسع عشر يجب أيضاً أن يكون مستأنساً بتقاليد التناص الخاصة بالجنس (Genre) التي تقدم معايير التفاصيل الخاصة بها.

اللهجة العامية، الدارجة (Vernacular)

من اللاتينية «فطري، داخلي» وهو مصطلح استعمل بشكل عام في اللسانيات التاريخية الدياكرونية (Diachronic Linguistics)، وفي السوسيولسانيات ليحيل سواء على **(1)** اللغة الفطرية ببلد ما، اللسان الأم، أم على **(2)** لهجة شخص فطرية في مقابل المعيارية .



وهكذا، مثلاً، حسب **(1)** كتبت القصائد والنثر بعامية الإنجليزية القديمة في تنافس مع اللاتينية، لغة التعليم المهيمنة خلال الفترة الأنجلوساكسونية. وقد كتب شوسور قصيدته بالعامية في القرن الرابع عشر على أن يكتب باللاتينية، أو الفرنسية وهي اللغة المهمة سياسياً.

بالنسبة لـ **(2)** يمكن الحديث عن عامية جنوب لينكولنشاير (Lincolnshire) أو عامية غلاسكو (Glasgow). يحمل المصطلح معه في غالب الأحيان ظلال معنى لكلام متمركز غير ذي اعتبار. وهكذا، يحددها دوغلاس بيبر وآخرون (Douglas Biber et al.) ((1999)، فصل 14) على نحو مساند باعتبارها «تنوعاً عفوياً شائعاً للغة موجودة في كلام عامي» وتعتبر «غير مناسبة لتواصل عمومي جاد» ونموذجاً لمتعلمين أجانب. ورغم ذلك، فهم يعترفون أن الأشكال العامية لها دور مهم في خلق «التضامن الاجتماعي» بين المتكلمين. يستعمل مصطلح (Vernacular) (عامية/ دارجة) في غالب الأحيان على نحو تبادلي مع غير المعياري (Non-Standard)، الذي يتم تقييمه، أيضاً، سلبياً وضد معيار اللهجة المسيطرة.

(3) مصطلح لهجة إنجليزية سوداء (BEV) (Black English Vernacular) مصطلح معترف به لوصف التنوع الحضري للإنجليزية المتحدث بها من طرف الأميركيين السود في الولايات المتحدة الأميركية، وإن أصلها محط نقاش واسع، وتعرف أيضاً بعامية أو إنجليزية أفرو أميركية (African-American Vernacular or English).

في السوسيولسانيات حسب وليام لابوف العامية (Vernacular) هي نوع لأسلوب (Style) الكلام العفوي المتجانس التلقائي الذي يوجد في أوضاع حميمية أو لارسمية، حيث يمنح المتكلم انتباهاً أقل لكلامه/ ها، لذلك من المتوقع استعمال الرواة للتحليل اللغوي. ومع ذلك، لا يمكن للناس أن «يتصنعوا» الدارجة لتأكيد هويتهم المحلية، حتى في المقابلات. (انظر، أيضاً، خلق الأسلوب (Stylization)).

■ المنادى **(Vocative)**

يحيل المنادى (Vocative) في النحو التقليدي وفي دراسة اللغات التصريفية على حالة خاصة للاسم المستعمل في مخاطبة مباشِرَة، مثلاً: Et tu, <u>Brut-e</u> (And You,



(Brutus. في الإنجليزية يحيل على اسم أو مركب اسمي أو اسم علم مستعمل في المخاطبة، مفصول في الكلام عن باقي الجملة بمنحنى تنغيمي (Intonation) خاص به، وفي الكتابة بنقط، مثلاً: Tim, dinner's on the table, I forget to tell you darling but i'm joining the foreign legion; dont't lie to me, you bastard; what do you think, doctor foster?.

وكما تُبَين هذه الجمل، يستعمل المنادى على نحو نموذجي لإثارة انتباه شخص ما (كما في المثال الأول)، ويرد في حد ذاته على نحو نموذجي في البداية، أو في مواقع أخرى، إنه يجعل الكلام تعجبياً للفت انتباه أحد ما، واستدعاء الدور (Turn-Taking)، أو للتعبير عن شعور أو موقف. تستعمل العناوين والأسماء الأولى والألقاب على نحو شائع بهذه الطريقة كصيغ للمخاطبة، مشيرة إلى درجات الشكلية من الاحترام المهذب (مثلاً *Mrs. Dalloway*) إلى المألوفية (مثلاً Clarissa، وClarry).

يستعمل المنادى بشكل شائع في الأداء الشعري التقليدي في وظيفة الحذف أو الملكية (Apostrophe) للناس الغائبين أو حتى الموضوعات غير الحية، وهو الموسوم دائماً ب O التعجبية (كما في القصيدة الغنائية لبيرسي شيلي O, Wild West Wind. لقد تم استعمالها، أيضاً، تقليديا في التضرع للآلهة أو للتسلية (Muses)، وهي ما تزال سمة للطقس الديني التقليدي Our Father, Which Art In Heaven, وThou Who Takest Away The Sins of The World.

■ الجَهْر، الصَوْت (Voice)

(1) يحيل الجهر (Voice) أو الإجهار (Voicing) في الأصواتيات (Phonetics) على الصوت الذي يحدثه اهتزاز الحبال الصوتية في الحنجرة عند النطق بالصوائت والصوامت. تهتز الحبال الصوتية لكل الصوائت في الإنجليزية، وهي مجهورة (Voiced) إذن، ولكن فقط بعض الصوامت فقط تكون كذلك. بالنسبة لكثير من الصوامت هناك تعارض فونيمي (Phonemic) بين الجَهْر (Voice) والهَمْس (Voicelessness): الانفجاريات /B/ (Plosives) مقابل /P/، و/D/ مقابل /T/، و/G/ مقابل /K/، والاحتكاكية (Fricatives) /V/ مقابل /F/، و/Z/ مقابل /S/، والاحتكاكيات (Affricates) /Dz/ مقابل /Tz/ .



(2) يستعمل البناء (Voice) في النحو بشكل واسع لوصف التصنيف الفعلي الذي يُعنى بعلاقات الفاعل والمفعول والحدث المعبر عنه بالفعل المتعدي (Transi-tive). عندما يكون الفاعل هو منفذ الحدث، فإن هذا يعرف بالبناء للمعلوم (Ac-tive Voice)، وعندما يكون الفاعل هو المتلقي للحدث، أو متأثراً به مباشرة، فإن هذا يعرف بالبناء للمجهول (Passive Voice)، مثلاً:

(معلوم) Jumbo The Elephant Greatly Loved The Zoo-Keeper

(مجهول) The Zoo-Keeper Was Greatly Loved By Jumbo The El-ephant.

هناك اختلافات تركيبية واضحة بين الجملتين: أشكال الفعل، وإقحام حرف الجر (By) في الثانية. لقد نوقشت بشكل عام على اعتبار أن المعنى الضمني (Propo-sitional Meaning) يظل هو نفسه، رغم أن الجمل المعلومة والمجهولة يتم إعادة تشكيلها الواحدة تلو الاخرى. علاوةً على ذلك عندما يكون تحول في التركيز (Fo-cus) أو التفخيم (Emphasis) مطلوباً، فإن المجهول الذي يعد برمته أقل استعمالاً على نحو شائع من المعلوم، فإنه يعد بناءً أسلوبياً مهماً. (انظر، أيضاً، دوغلاس بيبر وآخرون (.Douglas Biber et al) (1999)، فصل 6).

(3) في نظرية الأدب الكلاسيكية تم التمييز بين الأجناس الكبرى للشعر الغنائي والملحمي والدرامي باستعمالها المختلف للصوت (Voice): في الشعر الغنائي يكون صوت السارد، وفي الشعر الملحمي، هي الشخصيات إلى جانب السارد، وفي الشعر الدرامي صوت الشخصيات فقط.

(4) تم استعمال الصوت (Voice) على نحو شائع في النقد الأدبي والأسلوبيات، خصوصاً في مناقشة صيغ السرد وتمثيل الكلام، لوصف «الذي يتكلم» في القصة، سواء المؤلف الضمني أم الشخصية، أم هما معاً (كما في كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech) (انظر، أيضاً، صوت ثنائي (Dual Voice)). لكن كما أشار إلى ذلك نقاد مثل جيرار جينيت (Gérard Genette) (1972) وسيمور شاتمان (Sey-mour Chatman) (1978) فإنه يلتبس أحياناً مع وجهة نظر (Point of View) أو منظور (Perspective). وهذا ليس مفاجئاً من منظور أن السارد العالم (Omnis-cient Narrator)، مثلاً، يتجه لأن يحكي وأن يشاهد الأحداث معاً.



وكما ناقش ذلك أندرو غيبسن (Andrew Gibson) (1996، فصل 4) يبدو الصوت (Voice) البؤرة المركزية في علم السرد (Narratology)، وهو نقطة أساسية للمرجع مع الحضور البشري كمصدر أو كأصل. في الواقع، كون الصوت الخيالي يرتبط بصوت الإنسان بالمعنى الذي يردد فيه القراء أو «ينطقون من بطونهم» كلمات نطقها السارد والشخصيات، مسألة قابلة للنقاش. لكن هل من الممكن الحصول على سرد دون «صوت»؟ فمفهوم الجمل غير المعبر عنها (Unspeakable Sentences)؛ لأن بانفيلد في سياق كلام غير مباشر حر، قد جعل من هذه المسألة مشكلة: فعوض «صوت مثنى» قد لا يكون هناك موضوع على الإطلاق. في روايات جورج إليوت **كما بالنسبة لجايمس جويس هناك جمل بالتأكيد لا يمكن نسبتها سواء إلى الشخصية** أم السارد، ولهذا فإن إسناد الصوت يصبح خطوات تأويلية. في النصوص المترجمة يتجه صوت المترجم لكي يظل غير مسموع، بالنسبة للنصوص غير الشعرية على الأقل.

(5) في كتابات ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (مثلاً 1981) يتخذ الصوت في هذا السياق (تضمينات أو) ظلال معنى واسعة للأسلوب (Style) والخطاب (Discourse)، خصوصاً في الاستعمال المجهور المزدوج -Double) (Voiced. بالنسبة إليه يبين خطاب الراوية مبدأه الحواري (Dialogic) المركزي: غير متجانس على نحو مميز وتفاعلي. أصوات المجموعات الاجتماعية، والأيديولوجيات، وأصوات السارد والشخصيات، كذلك، كلها متمازجة، وتبذل قصارى جهدها لجلب الاهتمام أو السيطرة. (انظر أيضاً لغة غير متجانسة (Heteroglossia)، وتعدد الأصوات (Polyphony)).

(6) كان الصوت (Voice) في النقد النسوي انشغالاً مركزياً: مع نساء «يجدن صوتاً» ويقترضن صوتاً أيضاً، ويتكلمن ويكتبن بواسطته في الساحة العمومية للمجتمع والأيديولوجيا الأبوية، مع فكرة كون النساء صوتاً «آخر» في تعارض/ تبعية للذكر، أو كصوت على الهوامش الثقافية. وهذا يوحي عموماً بأن الصوت يمكن أن يتغير، وأن يلائم التغييرات داخل الهوية: وهو ما يستأثر باهتمام السوسيولسانيين. (انظر، أيضاً، خلق الأسلوب (Stylization)).




مكتبة
الفكر الجديد

W

رتبةُ كَلِمَةٍ (Word Order (Wo))

في النحو، يهتم هذا المظهر من التركيب (Syntax) بترتيب الكلمات في الجميلات والجمل على الخصوص، وفي المركبات أيضاً (انظر مثلاً، صفة (Adjective)).

في الإنجليزية الحديثة، رتبة الكلمة (Word Order) مهمةٌ جداً نحوياً بسبب الحمولة الوظيفية التي تحملها. وظائف الفاعل والمفعول في بعض الأبنية، مثلاً، يتم تحديدها من خلال الموقع، فقط مثل :

Man (Subject) Eats Shark (Object).

رجل (فاعل) يأكل القرش (مفعول)

Shark (Subject) Eats Man (Object).

قرش (فاعل) يأكل رجلاً (مفعول)

ومن ثم، فإن رتبة فاعل - فعل - مفعول (SVO) هي الرتبة «المحايدة» غير الموسومة (Un-Marked) بالنسبة للإنجليزية. في اللغات المتصرفة مثل الإنجليزية القديمة، واللاتينية والجرمانية الحديثة، تتم الإشارة إلى مثل هذه الوظائف بواسطة الحالات الإعرابية، ولذلك، فإن تنوعات رتبة الكلمة بعيداً عن رتبة فاعل - فعل - مفعول ممكنة تماماً.

ومع ذلك، وحتى في اللغات المتصرفة، فإن التنوع يكون على نحو شائع لأسباب



أسلوبية، كما في الإنجليزية الحديثة. ومن أجل التركيز(Focus) والتفخيم (Emphasis) يمكن للتنوع أن يرد مع تقديم (Fronting) المفعول مثلاً، أو قلب الفاعل والفعل: That Man I Detest، وUp Comes Fred No Worse For Wear.
مثل هذا التنوع الأسلوبي شائع على نحو خاص في الأدب؛ الشعر واللغة خصوصاً: يعرف في البلاغة بالتقديم والتأخير (Hyperbaton). وفي بعض الحالات يبدو أنه ناتج من دواعي الوزن والقافية، لكن التأثير عموماً هو زيادة الاهتمام والتفخيم، ولتنويع النغم (Tone):

Me This Unchartered freedom Tires (Osv) مفعول وفاعل وفعل

(وردزوورث: **أغنية للواجب** (*Ode To Duty*)).

No Motion Has She Now, No Force (Ovso) (مفعول وفاعل وفعل ومضاف)

(وردزوورث: **قصائد لوسي**).

لكن حتى في اللغة الأدبية، لا ترد الانحرافات (Deviations) الموسومة على نحو عادي، وستكون لاحنة (Ungrammatical) كما في اللغة اليومية. (لغة جايمس جويس في **فينيغَنس وايك** تعد استثناءً مشهوراً).

في اللغة غير الأدبية، مع ذلك، هناك بعض عناصر الجملة أو الجميلة المتحركة نسبياً مع الفواعل (Subjects) والمفعولات (Objects)، أي الظروف (Adverbial). إنها ترد بشكل طبيعي في البداية، والوسط وفي الموقع الأخير، رغم أن الموقع النهائي يبدو مألوفاً أكثر:

Very Quickly She Walked Away From Him.
She Walked Very Quickly Away From Him.
She Walked Away From Him Very Quickly.

أيضاً، في الجمل غير الخبرية (Non-Declaratives)، أي الجمل الاستفهامية، قلب الفاعل والفعل يكون شائعاً في استفهام نعم – لا (Yes-No Questions) (مثلاً ?Are You Sure).



اللعب بالكلمة (Word-Play)

(انظر جناس (Paronomasia)، وتلاعب لفظي (Pun)).

العالم، عالم الخطاب أيضاً، رؤية العالم (World, also Universe of Discourse, World-View)

يرد العالم (World) باستمرار في عدد من التخصصات المتصلة بدراسة اللغة: في المنطق والدلالة، والفلسفة، واللسانيات المعرفية والنقد الأدبي، مثلاً. وقد أصبح البؤرة المركزية لنظرية عالم النص (Text Word Theory) ونظرية العوالم الممكنة (Possible Worlds Theory).

هناك أنواع مختلفة من العوالم التي تقترن بها اللغة أو تحيل عليها. أولاً، فهي تقوم بتشفير العالم الفيزيائي الحقيقي وعالم أفكارنا المحيطة بنا (انظر وظيفة مثالية (Ideational Function)). وهكذا معظم كلامنا اليومي وكتابتنا ترسو في عالم الخطاب (Discourse World) موجه نحو عالم حقيقي كإطار للمرجع (Frame of Reference)، وكنتيجة لذلك، فإن مقداراً واسعاً من المعرفة المقتسمة أو الشائعة يمكن أن يكون مفترضاً مسبقاً (Presupposed).

لكن داخل العالم الواسع هناك عوالم صغيرة للمرجع: البلد والبلدة والشارع والمنزل... إلخ، حيث نعيش. هناك سياقات أخرى وضعية أكثر جغرافية منها تزود بأطر للمرجع: ما سمي بمجالات أو حقول التأثير. وهكذا فمجال أو «عالم» الإشهار سيحيل على مجموعة مختلفة على نحو واسع من الذوات كتلك التي لتربية النحل. يعرف هذا بعالم الخطاب (Universe of Discourse) أيضاً، في واحد من معانيه (انظر، أيضاً، (في أدناه).

ومع ذلك، اهتم الفلاسفة ونقاد الأدب بأنواع أخرى من العوالم، حيث اللغة البشرية تمتلك قدرة متفردة على خلق إحالة على العوالم الذهنية للاحتمال أو للتخيل (انظر مضاد واقعي (Counterfactual) أيضاً، والميولية والموجهية (Modality)). لاحظ أن كل تحاورنا اليومي، بالفعل، متجذر في واقع راسخ: فـ(If Only) هي مدخل الأماني، والآمال، والأحلام والخيالات. عالم الخطاب، بتعبير آخر، هو أكثر اتساعاً وأكثر تجريداً من العالم الواقعي أو العالم الفعلي (Actual World).

يقدم الأدب، مثل السينما والتواصل الموسط بالحاسوب (Cmc) أمثلة رئيسية



لواقع آخر: الأوضاع المستنبطة للشعر، والعوالم المستحدثة للمسرح والقصة: ما أسماه كير إيلام (Keir Elam) (1980) بدقة «في فضاء زمكاني آخر». في النظرية، يكون النص (Text) أو عوالم الحكاية (Story Worlds) التي تم خلقها أو «بناؤها» في الخيال (Fic-tion) لا محدودين: يمكن للشخصية أن تخلق عالماً فرعياً مضاداً للواقع، وهكذا دواليك. في الخيال الفائق (Hyperfiction) توجد عوالم متعددة بالتأكيد. ومن نواح أخرى، في الرواية (Fiction) الواقعية خصوصاً، يرتبط عالم النص بعلاقة وثيقة مع العالم الواقعي لفائدة الاحتمال (Verisimilitude). في الروايات التاريخية، مثلاً، الشخصيات الحقيقية والأحداث يمكن استنتاجها، فالحروب النابولينية في **الحرب والسلم** لليو تولستوي، **وحكاية مدينتين** لتشارلز ديكنز وحتى الفنتازيا (Fantasies) والخيال العلمي بطوباويته يتم تأويلها على أساس أن لها علاقة بالعالم الحقيقي، وحتى لو بالتناقض (مثلاً: العوالم المتطرفة لرواية **أليس في بلاد العجائب** للويس كارول) ورواية **ديسكوورلد** لتيري براتشيت. التأويل (Interpretation) كلمة مهمة من هذه الناحية: عالم الأدب أو النص السينمائي غير معطى بشكل كثير، كما يخلقه القارئ، ولذلك فهناك عوالم مختلفة كثيرة بقدر وجود القراء (أو المتفرجين، في حالة السينما والمسرح). (انظر أيضاً ماري - لور ريان (Marie-Laure Ryan) (1991)، وبول ويرث (Paul Werth) (1999)).

يعد مفهوم موضوع الحديقة (Theme Park Concept) معقداً ثقافياً (Culturally Coplex). ولذلك فالروايات الخيالية **هاري بوتر** قد تم تمثيلها في فلوريدا في عالم واقعي بالمعنى الفيزيائي الذي يجعلك تعتقد بذلك.

(2) العلاقات بين اللغة والعالم الحقيقي قد زادت التعقيد من خلال الاحتمال بأن اللغة لا تعكس العالم فقط ولكن تتصرف أيضاً «كحاجز» للعالم، وأضواء وامضة لإدراكنا له. وكنتيجة لذلك رؤيتنا للعالم (World-View)، أي إن نموذجنا للاعتقادات والافتراضات الثقافية أو الأيديولوجيا، تقيَّد باللغة الفعلية التي توجد بشكل ظاهر للتعبير عنها.

فكرة كون اللغة «تحدد» أو تقيد رؤية العالم (في الألمانية (Weltanschauung)) كانت منتشرة في الفلسفة واللسانيات الأوروبية والأميركية حتى قبل القرن العشرين. لقد كانت معروفة باعتبارها حتمية لغوية (Linguistic Determinism).

(انظر، أيضاً، جوانا غافينز (Joanna Gavins) (2007)، وديفيد هيرمان (David Herman) (2002).



Z

■ انعدام، عدم وجود، صفر: أداة صفر، وحدة صرفية صفر، إلصاق صفر، اشتقاق صفر، تكرارية صفر... إلخ.

(Zero: Zero Article, Zero Morph, Zero Affixation/ Derivation, Zero Anaphora, etc.)

يتناغم المفهوم اللغوي صفر (Zero) (O) مع التفكيك (Deconstruction)، الذي هو مجرد «غياب» ذي معنى بالنسبة إليه. سطحياً قد لا يكون هناك عنصر مادي حاضر، رغم أنه وفقاً لنسق أو نظرية، قد تكون للغياب وظيفة بالقياس.

(1) وهكذا، فالأسماء في الإنجليزية تتم مصاحبتها عادة بأدوات (مثلاً A، و The)، لكن بعض الأسماء كأسماء الكتلة والجموع غير المتصرفة تحديداً، لا تصاحبها أدوات (مثلاً Cheese، وMice). ولذلك، فإن أداة صفر (Zero-Article) تستعمل على نحو شائع كمفهوم «الملء» نظام أو (أداة التصريف). وبشكل مشابه مع جموع الأسماء: تشير (الوحدة) الصرفية (Morpheme) (S-) على نحو مطرد إلى الجمع، لكن بعض الأسماء (لها شكل لا يتغير) مع فعل الجمع (مثلاً، The Sheep Are Safely Grazine): وهكذا، يتم تثبيت (انعدام الوحدة الصرفية) (Zero Morph).

(2) في المعجميات (Lexicology)، يتم استعمال (انعدام الالصاق) (Zero-Affixation) (وانعدام الاشتقاق) (Zero Derivation) كبدائل للقلب (Conversion) أو للنقل (Transfer) لوصف منهجية تكوين الكلمة التي لا تتوقف على



استعمال اللواحق لتغيير (نوع) الكلمة (إلى) أخرى، لكنها تغييرات دون تبديل الشكل فقط. (مثلاً الأسماء التي تصبح أفعالاً: To Sandwich, To Taxi).

(3) هناك استعمال مختلف بشكل طفيف (للصفر) يوجد في مفهوم (انعدام التكرارية) (Zero-Anaphora)، أو (خلق الثغرات) (Gapping) . هنا يمكن تعويض العنصر «المفقود»، عبر حذف (Ellipsis) المتكلم، بواسطة المستمع انطلاقاً من النص المصاحب (Co-Text). (انعدام التكرارية) هو أداة مفيدة جدا لتجنب التكرار (Repetition) إذن، ويوجد على نحو شائع في الجميلات المعطوفة ، مثلاً :
.Jack Fell Down and (Jack) Broke His Crown

(انظر، أيضاً، صلة (Relative)).

■ (الكتابة في درجة) الصفر (Zero Degree (of Writing))

تعد درجة الصفر (Zero Degree) ودرجة الصفر (في الكتابة) (Writing)) (Degree Zero ترجمات للمركبات التي أشاعها الناقد الفرنسي رولان بارت (Ro-land Barthes) (1953a).

(1) استعمل رولان بارت على نحو صارم، درجة الصفر في الكتابة لوصف الأسلوب أو الكتابة (Écriture) الفرنسية الكلاسيكية التي بدأها ألبير كامو (Al-bert Camus)، الذي اعتبره أسلوب «غياب» أي محايداً «شفافاً» أو أسلوباً غير موسوم (Unmarked). ومع ذلك، فهناك شك في ما إذا كان عمل ما لا أسلوب له: «الغياب» الحقيقي لأسلوب موسوم يمكن نفسه أن يعتبر مهماً من الناحية الأسلوبية.

(2) في أعمال بارت وفي مكان آخر، استعملت درجة الصفر كمرادف لمعيار (Norm) أيضاً، وأي نوع من المعيارية، سواء للغة المعيارية (Standard Lan-guage)، أم التقاليد (الأدبية) المألوفة، أم المستوى الطبيعي للعمومية السردية التي تساعد في تحديد المنظور(Perspective). وقد اصطلح على هذا أيضاً بعتبة (الملائمة الوظيفية) (Threshold of Functional Relevance) (لمناقشة درجة الصفر للمسرود إليه (Zero Degree Narratee)، انظر، سوزان لانسر (Suzanne Lan-ser) (1981)).



توافق معنوي (Zeugma)

من (صلة (Yoke) اليونانية)، وهي صورة تعبيرية (Figure of Speech) سواء أكان متضمناً (i) اسمين اثنين (بشكل عام) يحكمهما فعل واحد، لكن يوجد بينهما اختلاف في المعنى، أم (ii) حيث (يعمل) فعل واحد لأكثر من جُمَيْلَة. ومن الصعب تمييزه عن (Syllepsis) (توافق معنوي)، مثلاً:

(i) Time and Her Aunt Moved Slowly

(جاين أوستن: **كبرياء وتحامل** (*Pride and Prejudice*))

(ii) But Passion Lends Them Power, Time Means, To Meet ...

(شكسبير: **روميو وجوليت** (*Romeo and Juliet*)، ii، برولوج).




مكتبة
الفكر الجديد

ثبت الموضوعات

تعتبر هذه قائمة مفيدة تُغطي مساحاتٍ عامّة للاختصاصات، حيث أن بعضها قد لا يكون لها مداخيلٌ خاصة للمصطلح. فتلك الكلمات التي لديها مداخيل قد تستخدم أساساً للاشارة إلى العناصر المميزة بعلامة (*).

لسانيات معرفية/ أسلوبيات/ شعريات *(Cognitive Lingustics/ Stylistics/ Poetics)

أثر (Affect)، تراتبية حيوية (Animateness Hierarchy)، خلفية (Background)، دمج (Blending)، نظرية استعارة معرفية (Cognitive Metaphor Theory)، ثقافة (Culture)، إشاريات (Deixis)، حتمية (Determinism)، خطاب (Discourse)، مجال (Domain)، لغة مجازية (Figurative Language)، صورة (Figure)، طليعية (Foregroundign)، إطار (Frame)، غِشتالت (Gestalt)، نموذج معرفي مؤمثل (Idealized Cognitive Model) (ICM)، معنى حرفي (Literal Meaning)، نظرية الفضاءات الذهنية (Mental Spaces Theory)، استعارة (Metaphor)، كناية (Metonomy)، علم السرد (معرفي) (Cognitive Narratology)، جناس (Paronomasia)، وجهة نظر (Point of View)، (المعرفة العملية) (Cognitive Pragmatics)، استجابة القارئ (Reader Response)، بلاغة (Rhetoric)، (نظرية) خطاطة (Shema Theory)، الفحوى (Tenor)، نص (Text)، عالم النص (Text World)، مجاز (Trope)، (وسيلة لغوية) (Vehicle)، عالم (World).



تحليل التحاور **(Conversation Analysis) (CA)**✻

زوج متاخمة (Adjacency Pair)، إغلاق (Closing)، تغريب (Estrange- ment)، لغة إيمائية (Paralanguage)، إنجاز (Performance)، الكلام بالمناوبة (Tur-Taking).

تحليل الخطاب النقدي **(Critical Discourse Analysis) (CDA)**✻

تقاطع حدود (Border-Crossing)، اختيار (Choice)، لسانيات نقدية (Cri- tical Linguistics)، تحليل خطاب (Discourse Analysis)، أخلاق (Ethics)، نقد نسوي (Feminist Criticism)، أيديولوجيا (Ideology)، تناص (تناصية) (Intertextuality)، إنجازية (Performativity)، وسائل اتصال جماهيري (Mass Media)، وسائل الإعلام (Media)، استعارة (Metaphor)، الحافز (Motiva- tion)، متعدد (النمطية) (Multimodality)، تعدية (Transitivity).

تفكيك **(Deconstruction)**✻

مأزق (Aporia)، مثنوية (Binarism)، فرق (Difference)، أخلاق (Ethics)، معنى مجازي (Figurative Meaning)، صورة بلاغية (Figure of Speech)، إطار (Frame)، معنى حرفي (Literal Meaning)، كناية (Metonymy)، إنجازية (Performativity)، ما بعد بنيوية (Post-Structuralism)، بلاغة (Rhetoric)، صفر (Zero).

تحليل الخطاب **(Discourse Analysis)**✻

فعل (Act)، أدوات استلاب (Alienation Devices)، بجانب (على انفراد) (Aside)، دمج (Blending)، اتساق (Coherence)، ربطية (Connectivity)، خطاب (Discourse)، تغريب (Estrangement)، تقييم (Evaluation)، تغذية راجعة (Feedback)، لسانيات نسوية (Feminist Linguistics)، بؤرة (Focus)، إطار (Frame)، جنس (Genre)، معلومة معطاة (Given Information)، حاجزية (Hedging)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، عدم تحديد (غموض) (Indeter- minacy)، استنتاج (Inference)، قصد (Intention)، تنغيم (Intonation)، مفتاح (Key)، ميتالغة (Metalanguage)، معلومة جديدة (New Information)، دور (Role)، حدث كلامي (Speech Event)، (الأسئلة الذيلية) (Tag-Question)،



نص (Text)، محور (Theme)، نغم (Tone)، تواصل غير صوتي (Non-Vocal Communication)، لغة إيمائية (Paralanguage)، إنجاز (Performance)، رتبة أو صنف (Rank)، الكلام بالمناوبة (Turn-Taking)، قول (كلام) (Utterance)، عالم (World).

مسرح ***(Drama)**

فعل (Act)، استلاب (Alienation)، مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)، بجانب (على انفراد) (Aside)، جمهور (Audience)، تفعيلة (Beat)، تغيير شفري (Code-Switching)، سياق (Context)، مأثورات تحاور (Conversational Maxism)، حل عقدة (Dénouement)، حوار (Dialogue)، شخصية مسرحية (Dramatis Persona)، تمثيل (Enactment)، خاتمة (Epilogue)، تغريب (Es-trangement)، تغذية راجعة (Feedback)، إطار (Frame)، فعل إنجازي (Illocu-tionary Act)، تقليد (Imitation)، قرينة (Index)، استعمال خاطئ للفظ (Mala-prop)، ميتا دراما (Metadrama)، كناية (Metonymy)، حوار داخلي (مونولج) (Monologue)، تواصل غير صوتي (Non-Verbal Communication)، لغة إيمائية (Paralanguage)، إنجاز (Performance)، شخصية (Persona)، لغة لَغْوية (Phatic Language)، حبكة (Plot)، وجهة نظر (Point of View)، سيميائيات (Semiotics)، خطاب النفس (Soliloquy)، الكلام بالدور (Turn-Taking)، عالم (World).

نقد نسوي/ أسلوبيات ***(Feminist Criticism/ Stylistics)**

مؤلف (Author)، مثنوية (Binarism)، معيار (Canon)، (جالية التطبيق) تطبيق (Community of Practice)، تواصل موسط بالحاسوب (Computer-Mediated Communication)، حتمية (Determinism)، أخلاق (Ethics)، علم السرد (Narratology)، إنجازية (Performativity)، نظرية (التهذيب) (Polite-ness Theory)، ما بعد استعمارية (Postcolonialism)، أسلوب (Style).

دراسات السينما ***(Film Studies)**

الاختلاف الزماني (Anachrony)، تأليف (Authorship)، اللاتلقائية (De-Au-tomatization)، قصة (Fabula)، ثغرة (Gap)، جنس (Genre)، صورة (Image)،



معلومة (Information)، تناصية (Intertextuality)، كناية (Metonymy)، حافز (Motif)، متعدد (النمطية) (Multi-Modality)، سرد (Narration)، سارد (Narrator)، سارد كلي المعرفة (Omniscient Narrator)، حبكة (Plot)، وجهة نظر (Point of View)، تمثيل الفكر (Representation of Thought)، خطاطة (Schema)، عالم (World).

شكلانية روسية ***(Russian) (Formalism)**

إستطيقا (Aesthetic)، استلاب (Alienation)، التلقائية (Automatization)، خلفية (Backgrounding)، معيار (Canon)، شخصية (Character)، اللاتلقائية(De-Automatization)، تغريب (Estrangement)، قصة (Fabula)، وجه بلاغي (Figure of Speech)، أمامية (طليعية) (Foregrounding)، صورة (Form)، حكاية (Histoire)، أدبية (Literariness)، المورفيم أو الوحدة الصرفية (Morpheme)، حافز (Motif)، النقد الجديد (New Criticism)، حبكة (Plot)، لغة شعرية (Poetic Language)، شعريات (Poetics)، إحالة ذاتية (Self-Reference)، سيميائيات (أدبية) ((Literary) Semiotics)، حكاية (حبكة) (Sjužet)، بنيوية (Structuralism).

نحو ***(Grammar)**

اسم مجرد (Abstract Noun)، بناء للمعلوم (Active Voice)، صفة (Adjective)، ملحق (Adjunct)، ظرف ((Adverb (Ial))، (الفاعل أو المنفذ (Agent)، عائدية (Anaphora)، جملة مأثورة (Aphoristic Sentence)، أداة (Article)، جهة (Aspect)، فَصْل (Asyndeton)، فعل مساعد (Auxiliary Verb)، تكرارية ذاتية (Cataphora)، جُمَيلة (Clause)، الانشطار (Clefting)، إنجاز (Competence)، التكملة (Complement)، جملة مركبة (Complex Sentence)، قرن (Conjunction)، عطف (Co-Ordination)، رابطة (Copula)، شِرْكة إحالية (Co-Reference)، صحة (سلامة) (Correctness)، مضاد واقعي (Counterfactive)، جملة خبرية (Declarative Sentence)، بنية عميقة (Deep Structure)، اسم إشارة (Demonstrative)، محدد (Determiner)، مفعول مباشر (Direct Object)، واسم خطاب (Discourse Marker)، مجال (Domain)، حذف اختزالي (Ellipsis)، دمج (Embedding)، تفخيم (Emphasis)، نهاية بؤرة (End-Focus)،



إحالة (تكرارية) داخلية (Endophoric Rreference)، نعت، لقب، خصيصة (Epithet)، جملة وجودية (Existential Sentence)، إحالة (تكرارية) خارجية (Exophoric Reference)، فعل متصرف (Finite Verb)، بؤرة (Focus)، صورة (Form)، تصدير (تقديم) (Fronting)، وظيفة (Function)، كلمة وظيفية (Func- tion Word)، نحو توليدي (Generative Grammar)، جنسي (عام) (Generic)، نحوية (Grammaticality)، ضرورة شعرية (Grammetrics)، رأس (Head)، الربط بالأدوات (Hypotaxis)، متكلم مثالي (Ideal Speaker)، جملة الأمر (Im- perative)، أداة تنكير (Indefinite Article)، اللاحتمية (Indeterminacy)، قرينة (Index)، مفعول غير مباشر (Indirect Object)، غير متصرف (Infinitive)، استفهام (Interrogative)، لازم (Intransitive)، العكس أو القلْب (Inversion)، معجم (Lexicon)، جملة أساسية (Main Clause)، موسومية (Markedness)، موجهية (Modality)، نعت (Modifier)، الصيغة (Mood)، المورفيم أو الوحدة الصرفية (Morpheme)، مجموعة اسمية (Nominal Group)، غير متصرف (Non- Finite)، مفعول (Object)، (الربط بالأدوات)، إرداف (Parataxis)، أقواس (Pa- renthesis)، اسم الفاعل او المفعول (Participle)، بناء لغير الفاعل (للمجهول) (Passive)، تام (Perfect)، إنجاز (Performance)، شخص (Person)، ما بعد التعديل (Postmodification)، محمول (Predicate)، حرف جر (Preposition)، معيارية (Prescriptivism)، زمن حاضر (Present Tense)، تدرجي (Progres- sive)، توقع (Prolepsis)، ضمير (Pronoun)، شبه (الانشطار) (Pseudo-Cleft)، إحالة (مرجع) (Reference)، جملة صلة (Relative Clause)، دور (Role)، سمة انتقاء (Selection Feature)، جملة (Sentence)، فعل كلام (Speech Act)، فاعل (Subject)، وجه افتراضي (Subjunctive)، جملة تابعة (Subordinate Clause)، استبدال (Substitution)، بنية سطحية (Surface Structure)، علامة (Tag)، زمن (Tense)، متعد (Transitive)، استعمال (Usage)، فعل (Verb)، منادى (Voca- tive)، صوت، جهر، بناء (Voice)، رتبة كلمة (Word Order)، صفر (Zero).

معجم/ معجميات (Lexis/ Lexicology)*

اسم مجرد (Abstrat Noun)، الرمز الاختصاري (Acronym)، إلصاق (Af- fixation)، الفاعل أو المنفذ (Agent)، مضاد لغة (Anti-Language)، إسقاط بدئي



(Aphesis)، جزم (Apocope)، تناوب صوتي (Apophony)، إحياء (المهجور) (Archaism)، لهجة فئوية (Argot)، تكوين خلفي (Back-Formation)، ثنائي الاسم (Binominal)، دَمْج (نحت) (Blend)، لهجة حرفية (Cant)، تعبير مأثور (Cliché)، اختزال (Clipping)، طبقة مغلقة (Closed Class)، نواة مشتركة (Common Core)، كلمة مضمون (Content Word)، قلب (Coverstion)، لسانيات العينات المتن (Corpus Linguistics)، اشتقاق (Derivation)، أداء (Diction)، لغة صيغية (Formulaic Language)، ثغرة (Gap)، هجين (Hy-brid)، مندرج (دلالي) (Hyponymy)، لسان مجموعة (Idiom)، غير حي (Ina-nimate)، استعمال خاطئ للفظ (Malapropism)، استعارة (Metaphor)، كناية (Metonymy)، (المورفيم أو الوحدة الصرفية (Morpheme)، (الحافز) (Motiva-tion)، توليد (Neologism)، لغة جديدة (Newspeak)، التحويل إلى الاسم (No-minalization)، محاكية صوتية (Onomatopoeia)، طبقة مفتوحة (Open Class)، معجمة مفرطة (Over-Lexicalization)، رخامة الصوت (Phonaesthesia)، لغة شعرية (Poetic Language)، سابقة (Prefix)، علم عروض (دلالي) (Seman-tic) Prosody)، تلاعب لفظي (Pun)، سمة انتقاء (Selection Feature)، لهجة سوقية (Slang)، لاحقة (Suffix)، معجمة-ناقصة (Under-Lexicalization)، تنوع (Variation)، اشتقاق صفر (Zero-Derivation).

نقد أدبي/ نظرية ***(Literary Criticism/ Theory)**

تحقيق (Actualization)، إستطيقا (Aesthetics)، مغالطة عاطفية (Af-fective-Fallacy)، استلاب (Alienation)، تأليف (Author (Ship))، معيار (Canon)، احتفالي (Carnivalesque)، إغلاق (Closure)، شفرة (Code)، قدرة (Competence)، ظلال معنى (Connotation)، تجانس صوتي (Consonance)، مضمون (Content)، ثقافة (Culture)، حل عقدة (Dénouement)، خطاب (Discours)، ثنائية (Dualism)، نقد إيكولوجي (Eco-Criticism)، انفعالي (Emotive)، تناغم (Empathy)، تمثيل (Enactement)، نقد أخلاقي (Ethical Criticism)، تقييم (Evaluation)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، صورة (Form)، إطار (Frame)، ثغرة (Gap)، شعريات توليدية (Generative Poetics)، جنس (Genre)، هيرمونيتيقا (Hermeneutics)، قصد (Intention)، قارئ مثالي



(Ideal Reader)، معنى مثالي (Ideational Meaning)، صورة (Image)، تقليد (Imitation)، مؤلف ضمني (Implied Author)، عدم تحديد (Indeterminacy)، قصد (Intention)، تأويل (Interpretation)، تناصية (Intertextuality)، مفتاح (Key)، لغة أدبية (Literary Language)، ميتا نقد (Meta-Criticism)، استعارة (Metaphor)، كناية (Metonymy)، محاكاة (Mimesis)، أحادية (Monism)، تبرير (Motivation)، النقد الجديد (New Criticism)، التاريخانية الجديدة (New Historicism)، سارد كلي المعرفة (Omniscient Narrator)، نصف قافية (Para- rhyme)، إنجاز/ إنجازية (Performance/ Performative)، جملة دورية (Perio- dic Sentence)، شخصية (Persona)، حبكة (Plot)، تعددية (Pluralism)، أداء شعري (Poetic Diction)، شعريات (Poetics)، تعدد الأصوات (Polyphony)، عوالم ممكنة (Possible Worlds)، ما بعد استعمارية (Post-colonialism)، ما بعد حداثة (Post-modernism)، ما بعد بنيوية (Post-structuralism)، نقد تطبيقي (Practical Criticism)، معيارية (Prescriptivism)، نظرية استجابة القارئ (Reader Response Theory)، نظرية التلقي (Reception Theory)، بلاغة (Rhetoric)، إيقاع (Rhythm)، أسلوب (Syle)، أسلوبيات (Stylistics)، ذاتية (Subjectivity)، رمز (Symbol)، رمزية صوتية (Synaesthesia)، صدْح (Te- nor)، نص (Text)، محور (Theme)، نغم (Tone)، أداة نقل (Vehicle)، احتمال (Verisimilitude)، جهر، بناء، صوت (Voice)، عالم (World).

لغة الأدب/ أدبية ***(Literature/ Literary Language)**

مخاطِب/ مخاطَب (Addressee/ Addresser)، التباس (Ambiguity)، معيار (Canon)، تأليف (Author (Ship))، شخصية (Character)، ارتصاف (Collo- cation)، تأليف (Compounding)، نزع أتمتة (De-Automatization)، دياكرونية (Diachrony)، لهجة (Dialect)، تغريب (Estrangement)، معنى تعبيري (Ex- pressive Meaning)، لهجة غير معيارية (Eye-Dialect)، خيال (Fiction)، لغة مجازية (Figurative Language)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، أمامية (طليعية) (Foregrounding)، جنس (Genre)، نحوية (Grammaticality)، أيقونة (Icon)، أيديولوجيا (Ideology)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، تقليد (Imitation)، غير حي (Inanimate)، عدم تحديد (غموض) (Indeter-



minacy)، معلومة (Information)، قصد (Intention)، لغة مشتركة (Koiné)، معنى حرفي (Literal Meaning)، رسالة (Message)، استعارة (Metaphor)، محاكاة (Mimesis)، حافز (Motif)، معيار (Norm)، محاكاة صوتية -Onomato) poeia)، شرح (تأويل) (Paraphrase)، كلام (Parole)، ورود (Relevance)، تكرار (Repetition)، خطاطة (Schema)، إحالة ذاتية (Self-Reference)، وضْع (Situation)، حدث كلامي (Speech Event)، أسلوب (Style)، أسلوبيات -Sty) listics)، رمز (Symbol)، احتمال (Verisimilitude)، رتبة كلمة (Word-Order)، عالم (World).

دراسة وسائل الإعلام ***(Media (Studies))**

تأليف (Author (Ship))، جمهور (Audience)، قناة (Channel)، تواصل موسط بالحاسوب (Computer-Mediated Communication)، كلام مباشر (Direct Speech)، إيكولوجيا (Ecology)، تغذية راجعة (Feedback)، جنس (Genre)، هجين (Hybrid)، قصة فائقة (Hyperfiction)، أيديولوجيا -Ideolo) gy)، صورة (Image)، وسائل اتصال جماهيري (Mass Media)، وسائل الإعلام (Media)، رسالة (Message)، متعدد الموجهية (Multimodality)، شفوية -Ora) ture)، سيميائيات (Semiotics)، صورة زائفة (Simulacrum)، عالم (World).

علم العروض/ عروض ***(Metre/ Prosody)**

شطر أول (صدْر) (A-Verse)، إيقاع عاطفي (Affective Rhythm)، إسكندري (Alexandrine)، بيت جناسي (Alliterative Verse)، تفعيلة استهلالية (Anacrusis)، أنبسط (Anapaest)، مضاد مقطع شعري (Antistrophe)، إسقاط بدئي (Aphesis)، شطر ثان (عجُز) (B-Verse)، وزن موشح غنائي (Ballad Metre)، تفعيلة (Beat)، شعر غير مقفى (Blank Verse)، مقطع شعري -Cae) sura)، قدرة (Competence)، طباق (Counterpoint)، دكتيل (Dactyl)، ترخيم (حذف) (Elision)، تفخيم (Emphasis)، معاظلة (Enjambement)، إطار (حكاية) (Frame (Story))، قافية مؤنث (Feminime Rhyme)، قدم (Foot)، شعر حر (Free Verse)، عروضيات توليدية (Generative Metrics)، غِشتالت (Gestalt)، ضرورة شعرية (Grammetrics)، نصف قافية (Half-Rhyme)، يمبي



(وتد مجموع) (Iambic)، توافق زمني (توافقية) (Isochrony)، قافية مذكر (Mas- culine Rhyme)، قياس (Measure)، شبه قافية (Pararhyme)، قافية (Rhyme)، نبر (Stress)، ترويشة (Trochee).

أدب (قروسطوي) للإنجليزية الوسطى ***(Middle English (Medieval) Literature)**

مجاز (Allegory)، جناس (Alliteration)، بتر زماني (Anachrony)، مُعاد (Anadiplosis)، بتر زماني (Archaism)، مؤلف (Author)، خطاب جمعي (Collective Discourse)، جملة مركبة (Compound Sentence)، وصل، ربط (Conjunction)، إطار (حكاية) (Frame (Story))، نموذج معرفي مُؤَمْثَل (Idea- lized Cognitive Model) (Icm)، خطاب غير مباشر (Indirect Speech)، بيذاتية (Intersubjectivity)، أسلوب متوسط (Middle Style)، تبعية أداتية (Parataxis)، وصل بلاغي (Polysyndeton)، تكرار (Repetition)، علم قياس الأسلوب (Stylometry)، رمز (Symbol)، علامة (Tag).

رواية/ علم السرد ***(Novel/ Narratology)**

فِعل (Act)، منفذ (Agent)، استرجاع فني (Analepsis)، توقع (Antici- pation)، جهة (Aspect)، معنى موقفي (Attitudinal Meaning)، مؤلف (Au- thor)، شخصية (Character)، إغلاق (Closure)، تقفيلة (ذيل مقطعي) (Coda)، خطاب جمعي (Collective Discourse)، سرد ملون (Coloured Narrative)، بنية عميقة (Deep-Structure)، حل عقدة (Dénouement)، حوار (Dialogue)، سرْد(Diegesis)، خطاب مباشر (Direct Speech)، خطاب (Discours)، صوت مثنى (Dual Voice)، حذف (Ellipsis)، دَمْجٌ (Embedding)، تناغم (Empa- thy)، تلفظ (Enunciation)، ماضٍ بطولي (Epic Preterite)، خاتمة (Epilogue)، خطاب غير مباشر حر (Erlebte Rede)، تغريب (Estrangement)، تقييم (Eva- luation)، خارج السرد (Extradiegesis)، حاجز (Hedge)، هيرمينوطيقا (Her- meneutics)، لغة لا متجانسة (Hetegroglossia)، حكاية (Histoire)، حاضر تاريخي (Historic Present)، تهجين (Hybridization)، قصة فائقة (Hyperfic- tion)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، مؤلف ضمني (Implied Author)، قرينة (Index)، كلام غير مباشر (Indirect Speech)، حوار داخلي (مونولوج)-(In



terior Monologue)، بيذاتية (Intersubjectivity)، في قلب الأشياء ((In) Me-dias Res)، ميتا سرد (Metadiegesis)، أسلوب ذهني (Mind Style)، موجهية (Modality)، صيغة (Mode)، وجه (Mood)، حافز (Motif)، تسويغ (Motiva-tion)، مونولوج محكي (Narrated Monologue)، مسرود (Narratee)، سرد (Nar-ration)، سردي (Narrative)، نحو سردي (Narrative Grammar)، نقل سردي لفعل الكلام (Narrative Report of Speech Act)، علم السرد (Narratoloty)، سارد (Narrator)، سارد كلي المعرفة (Omniscient Narrator)، توجه (Orien-tation)، حذفٌ بلاغي (Paralepsis)، منظور (Perspective)، حبكة (Plot)، **وجهة نظر (Point of View)، تعدد الأصوات (Polyphony)، توقُّع (Prolepsis)**، قضية (Proposition)، سرد نفسي (Psycho-Narration)، حكاية (Récit)، شفرة إحالة (Referential Code)، اقتراض–سجل/ إعادة تسجيل (Register-Bor-rowing/ Re-Registration)، تمثيل كلام وفكر (Representation of Speech and Thought)، دور (Role)، خطاطة (Schema)، دلالة (سردية) ((Narrative) Semantics)، سيميائيات (سردية) ((Narrative) Semiotics)، حكاية (حبكة) (Sjužet)، مناجاة النفس (Soliloquy)، حكاية (Story)، مجرى الوعي (Stream of Consciousness)، ذاتية (Subjectivity)، توافق معنوي (Syllepsis)، علامة (Tag)، حكي، سَرْد (Tellability)، زمن (Tense)، نص (Text)، تعدية (Transi-tivity)، دائرة نمطية (Typological Circle)، احتمال (Verisimilitude)، جهر، بناء، صوت (Voice)، درجة الصفر (Zero Degree).

أدب (أنجلوساكسوني) إنجليزية قديمة *(Old English (Angol-Saxon) Literature)

شطر أول (صدر) (A-Verse)، جناس (Alliteration)، بتر زماني (Ana-chrony)، شطر ثان (عجز) (B-Verse)، مقطع شعري (Caesura)، تأليف (Com-pounding)، نقد إيكولوجي (Eco-Criticism)، معاظَلة (Enjambement)، صيغة (Formula)، ضرورة شعرية (Grammetrics)، تناصية (Intertextuality)، كونينغ (Kenning)، مفتاح (Key)، لغة مشتركة (Koiné)، أدب (Literature)، تلطيف (نفي الضد) (Litotes)، أسلوب وسيط (Middle Style)، إظهار الحقيقة (Nar-ratio)، مَعْجَمَة مفرطة (Over-Lexicalization)، شرح (تأويل) (Paraphrase)، تبعية أداتية (Parataxis)، إطناب (حشو) (Periphrasis)، أداء شعري (Poetic



Diction)، شعريات (Poetics)، إيقاع (Rhythm)، محور (Theme)، تنوع (Varia-tion)، عامية (دارجة) (Vernacular).

أصواتيات **(Phonetics)***

نبر (Accent)، معطَّش (Affricate)، جناس (Alliteration)، سنخي (Alveolar)، مماثلة (Assimilation)، تجانس صوتي (Assonance)، معنى موقفي (Attitudinal Meaning)، اختزال (تقطيع) (Clipping)، مزج (Coalescence)، كلام مربوط (Connected Speech)، ترخيم (Elision)، تفخيم (Emphasis)، احتكاكي (Fricative)، ثغرة (Gap)، رأس (Head)، تنغيم (Intonation)، توافق زمني (Isochrony)، مفتاح (Key)، موسومية (Markedness)، نواة (Nucleus)، انفجاري (Plosive)، تطريزي (Prosody)، إيقاع (Rhythm)، نبر (Stress)، نغم (Tone)، حجابي (لهوي) (Velar)، صوت، جهر، بناء (Voice).

شعر/ اللغة الشعرية **(Poetry/ Poetic Language)***

جناس (Alliteration)، التباس (Ambiguity)، إحياء المنبوذ (Archaism)، تجانس صوتي (Assonance)، أتمتة (Automatization)، خلفية (Background)، نظام مغلق (Closed System)، تأليف (Compounding)، إدراك (Conceit)، فك أتمتة (De-Automatization)، انحراف (Deviation)، لهجة (Dialect)، أداء (Diction)، تعبير مصور (Ekphrasis)، معنى عاطفي (Emotive Meaning)، نعت (Epithet)، تكافؤ (Equivalence)، معنى تعبيري (Expressive Meaning)، نحو (Grammar)، تقديم وتأخير (Hyperbaton)، عدم تحديد (غموض) (Indetermi-nacy)، استعارة (Metaphor)، كناية (Metonymy)، وزن بحر (Metre)، مفارقة (Paradox)، موازاة (Parallelism)، صِرافة (Phonology)، أداء شعري (Poetic Diction)، تسويغ شعري (Poetic Licence)، علم عروض (Prosody)، رمزية صوتية (Synaesthesia)، منادى (Vocative).

ذريعيات **(Pragmatics)***

التباس (Ambiguity)، مناسبة (Approprieteness)، مأثورات تحاور (Conversational Maxims)، هيرمينوطيقا (Hermeneutics)، مبالغة، غلو (Hyperbole)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، عدم تحديد (غموض) (Inde-



terminacy)، فعل كلام غير مباشر (Indirect Speech Act)، استنتاج (استبدال) (Inference)، بيشخصي (Interpesonal)، تسويغ (Motivation)، إنجاز -Pefor) mance)، تأثير إنجازي (Perlocutionary Effects)، نظرية لياقة Politeness) Theory)، مأثورات النوعية والكمية (Quality and Quantity Maxims)، مأثورة علاقة/ ورود (Relation/ Relevance Maxim)، نظرية ورود Relevance) Theory)، دلالة (Semantics)، نظرية فعل الكلام (Speech Act Theroy).

مدرسة براغ **(Prague School)***

تفعيل، تحقيق (Actualization)، أتمتة (Automatization)، خلفية -Back) ground)، دينامية تواصلية (Communicative Dynamism)، مكون -Compo) nent)، فك أتمتة (De-Automatization)، انحراف (Deviation)، معنى انفعالي (Emotive Meaning)، تغريب (Estrangement)، طليعية (Foregrounding)، وظيفة (Function)، وظيفية (Functionalism)، منظور جملة وظيفي -Functio) nal Sentence Perspective)، معلومة (Information)، أدبية (Literariness)، موسمية (Markedness)، معلومة جديدة (New Information)، معيار (Norm)، لغة شعرية (Poetic Language)، شعريات (Poetics)، خبر (Rheme)، إحالة ذاتية (Self-Reference)، سيميائيات (أدبية) ((Literary) Semiotics)، بنيوية (Structuralism)، محور(Theme).

سجلات (غير أدبية) **(Registers (Non-Literary))***

التباس (Ambiguity)، عائدية (Anaphora)، مضاد-لغة -Anti-Lan) guage)، مناسبة (Appropriateness)، لهجة فئوية (Argot)، معنى ترابطي -Asso) ciative Meaning)، دَمْجٌ (Blend)، لغة كتلة (Block Language)، لهجة حرفية (Cant)، عائدية شأنية (رجعية) (Cataphora)، ارتصاف (Collocation)، مجموعة تطبيق (Community of Practice)، بلاغة تقابلية (Constrastive Rhetoric)، لسانيات المتن (Corpus Linguistics)، إبداعية (Creativity)، ازدواجية لغوية. (Diglossia)، خطاب (Discourse)، مجال (Domain)، تكافؤ (Equivalence)، تلميح، تورية (Euphemism)، تقييم (Evaluation)، حقل (Field)، وظيفة (Function)، نوع (Genre)، خِطاطة (Graphology)، خِلْقة (Habitus)، فعل



إنجازي (Illocutionary Act)، لاشخصية (Impersonality)، استنتاج (Infe-rence)، غير متصرف (Infinitive)، معلومة (Information)، تناصية (Intertex-tuality)، لهجة فئوية (Jargon)، أسلوب صحفي (Journalese)، مفتاح (Key)، معجم (Lexis) ، وسيط (Medium)، صيغة (Mode)، سردي (Narrative)، معيار (Norm)، مجهول (Passive)، تشخيص (Personification)، تضمُّن (Presuppo-sition)، وضع (Situation)، موقف عقلي (عاطفي) (Stance)، أسلوب (Style)، صَدْح (Tenor)، تنوع (Variation).

بلاغة **(Rhetoric)***

التباس (Ambiguity)، تضخيم (Amplification)، تعليق (Anacolu-thon)، مُعاد (Anadiplosis)، عائدية (Anaphora)، مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)، طباق (Antithesis)، كناية (Antonomasia)، إسقاط بدئي (Aphesis)، جَزْم (Apocope)، مأزق (Aporia)، انقطاع مفاجئ في الجملة (Apo-siopesis)، مناسبة (Appropriateness)، فَصْل (Asyndeton)، تفاهة أسلوب (Bathos)، مجاز شاذ (Catachresis)، مقابلة عكسية (Chiasmus)، ذروة (أوج) (Climax)، ارتصاف (Collocation)، بلاغة تقابلية (Constrastive Rhetoric)، تحويل (Conversion)، لياقة (Decorum)، ترتيب، عرض (Dispositio)، تكرار توكيدي (Ekphrasis)، بيان (Elocutio)، رد العجز على الصدر (Epanalepsis)، تكرار بلاغي (Epanados)، تكرار النهاية (Epistrophe)، نعت (Epithet)، تكرار توكيدي (Epizeuxis)، إقناع أخلاقي (Ethos)، استهلال (Exordium)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، أسلوب رفيع (Grand Style)، توأمة اسمية (Hen-diadys)، تقديم وتأخير (Hyperbaton)، مبالغة (غلو) (Hyperbole)، تبعية أداتية (Hypotaxis)، تقليد (Imitatio)، ابتكار (Inventio)، سخرية (Irony)، متساوي الفواصل، الأجزاء (Isocolon)، تلطيف (Litotes)، استعارة (Metaphor)، كناية (Metonymy)، أسلوب متوسط (Middle Style)، حافز (Motif)، إظهار الحقائق (Narratio)، انشغال مفتعل (Occupatio)، تضاد، تكافؤ إرداف خُلفي (Oxy-moron)، مفارقة (Paradox)، حذف بلاغي(Paralipsis)، موازاة (Parallelism)، تبعية أداتية (Parataxis)، جناس تام (Paronomasia)، فترة، دورة (Period)، إطناب، حشو (Periphrasis)، أسلوب بسيط (Plain Style)، مواطأة (Ploce)، جناسُ اشتقاق. (Polyptoton)، وصل بلاغي (Polysyndeton)، معيارية (Pres-



criptivism)، توقُّع (Prolepsis)، تشخيص (Prosopopoeia)، تلاعب لفظي (Pun)، استفهام (Question)، حشو (Redundancy)، استفهام بلاغي (Rhetori- cal Question)، صيغة (Scheme)، تشبيه (Simile)، توافق معنوي (Syllepsis)، تكرار البدء والنهاية (Symploce)، محور (Theme)، نعت غير مباشر (Transfer- red Epithet)، كلمة مثلثة، مثلث (Triad)، وجه بلاغي (Trope)، تنوع (Varia- tion)، توافق معنوي (Zeugma).

دلالة ***(Semantics)**

معنى عاطفي (Affective Meaning)، التباس (لبس) (Ambiguity)، توسيع (تضخيم) (Amplification)، حي (Animate)، شذوذ (Anomaly)، تضاد (Antonymy)، معنى موقفي (Attitudinal Meaning)، معنى ارتصافي (Collo- cational Meaning)، تحليل مكوني (Componential Analysis)، معنى تصوري (Conceptual Meaning)، ظل معنى (Connotation)، سياق (Context)، مضاد واقعي (Counterfactual)، دلالة الوضع (Denotation)، معنى انفعالي (Emotive Meaning)، تورية، تلميح (Euphemism)، معنى تقييمي (Evalua- tive Meaning)، معنى تعبيري (Expressive Meaning)، حقل (Field)، معنى مجازي (استعاري) (Figurative Meaning)، أمامية (طليعية) (Foregrounding)، شكلية، عُرف (Formality)، كلمة وظيفية (Function Word)، جنسي (عام) (Ge- neric)، غِشتالت (Gestalt)، حاجز (Hedge)، اشتراك لفظي (Homonymy)، مندرج (دلالي) (Hyponymy)، معنى مثالي (Ideational Meaning)، غير حي (Inanimate)، معنى حرفي (Literal Meaning)، اسم الجزء (علاقة) (Mero- nymy)، استعارة (Metaphor)، موجهية (Modality)، شرح (تأويل) (Para- phrase)، تعدد المعنى (Polysemy)، عوالم ممكنة (Possible World)، ذريعيات (Pragmatics)، تضمُّن (Presupposition)، علم عروض (دلالي) (Semantics)) Prosody)، إحالة (مرجع) (Reference)، عالم (World).

سيميائيات ***(Semiotics)**

معيار (Canon)، شفرة (Code)، ظل معنى (Connotation)، فك الإشفار (Decoding)، إشفار (Encoding)، أيقونة (Icon)، أيديولوجيا (Ideology)، صورة (Image)، قرينة (Index)، كناية (Metonymy)، حافز (Motif)، تعدد



الموجهية (Multimodality)، تواصل غير فعلي (Non-Communication)، إيقاع (Rhythm)، دليل (Sign)، أسلوب (Style)، رمز (Symbol)، نص (Text).

سوسيولسانيات ***(Sociolinguistics)**

تكييف (Accomodation)، عنوان (Address)، زوج متاخمة (Adjacency Pair)، ثنائية لغوية (Bilingualism)، بريكولاج (Bricolage)، شفرة (Code)، تغيير شفري (Code-Switching)، مجموعة تطبيق (Community of Practice)، اتصال (Contact)، سياق (Context)، كريول (Creole)، ثقافة (Culture)، لهجة (Dialect)، ازدواجية لغوية (Diglossia)، مجال (Domain)، إيكولوجيا (Ecology)، تبئير (Focu-sing)، شكلية، عُرف (Formality)، لغة لا متجانسة (Heteroglossia)، أيديولوجيا (Ideology)، لهجة فردية (Idiolect)، قرينة (Index)، كونَزة (Koineization)، لسان (langue)، لهجة (Lect)، عتبة الشعور (Liminality)، لغة مشتركة (Lingua Fran-ca)، كلام (Parole)، إنجازية (Performativity)، بيدجين (Pidgin)، ما بعد استعمارية (Postcolonialism)، تلفظ مقبول (Received Pronunciation)، دور (Role)، وضع (Situation)، لهجة اجتماعية (Sociolect)، مجموعة لغوية (Speech Community)، معيار (Standard)، أسلوب (Style)، أسلبة (Stylization)، علامة (Tag)، حكي، سَرْد (Tellability)، تنوع (Variation)، تنوع (Variety)، دارجة (عامية) (Vernacular).

بنيوية ***(Structuralism)**

مؤلف (Author)، مثنوية (Binarism)، بريكولاج (Bricolage)، شخصية (Character)، شفرة (Code)، تفكيك (Deconstruction)، فرق (Difference)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، صورة (Form)، صورنة (Formalism)، علم السرد (Narratology)، حبكة (Plot)، ما بعد البنيوية (Post-Structuralism)، مدرسة براغ (Prague School)، دور (Role)، سيميائيات (Semiotics)، دليل (Sign)، محور (Theme).

أسلوب/ أسلوبيات ***(Style/ Stylistics)**

انظر في كل مكان من هذا المعجم، لكن على الخصوص هذه الدخلات البارزة بشكل واضح:

أسلوبيات عاطفية (Affective Stylistics)، مناسبة (Appropriateness)،



جمهور (Audience)، بريكولاج (Bricolage)، انتقاء (Choice)، أسلوبيات معرفية (Cognitive Stylistics)، ارتصاف (Collocation)، أسلوبيات حاسوبية (Compu- tational Stylistics)، مضمون (Content)، أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics)، لسانيات نقدية/ تحليل الخطاب النقدي (Critical Linguistics) (CDA)، إبداعية (Creativity)، طباق (Countepointing)، لياقة (Decorum)، انحراف (Devia- tion)، دياكرونية (Diachrony)، أداء (Diction)، أسلوبيات (خطاب) (Discourse Stylistics))، مجال (Domain)، مثنوية (Dualism)، دراسة تجريبية للأدب (Em- pirical Study of Literature)، تمثيل (Enactment)، نهاية بؤرة (End-Focus)، **أسلوب ملحمي (Epic Style)، أخلاق (Ethics)، تقييم (Evaluation)، معنى** تعبيري (Expressive Meaning)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، أسلوبيات نسوية (Feminist Stylistics)، أسلوبيات قانونية (Forensic Stylistics)، صورة (Form)، صورنة (Formalism)، وظيفة (Function)، أسلوبيات وظيفية (Func- tional Stylistics)، نوع (Genre)، أسلوب رفيع (Grand Style)، أيديولوجيا (Ideology)، لهجة فردية (Idiolect)، لاشخصية (Impersonality)، تأويل (Inter- pretation)، مفتاح (Key)، لسان (Langue)، معجم (Lexis)، نقد أدبي (Literary Criticism)، لغة أدبية (Literary Language)، موسومية (Markedness)، في قلب الأشياء ((In) Medias Res)، أسلوب ذهني (Mind Style)، موجهية (Modality)، أحادية (Monism)، تعدد موجهية (Multimodality)، النقد الجديد (New Criti- cism)، معيار (Norm)، شرح (تأويل) (Paraphrase)، باروديا (Parody)، كلام (Parole)، بناء للمجهول (Passive)، أسلوبيات فقه اللغة (Philological Stylis- tics)، تعددية (Pluralism)، شعريات (Poetics)، نظرية لياقة (Politeness Theo- ry)، أسلوبيات تطبيقية (Practical Sytlistics)، (أسلوبيات) ذريعية (Pragmatics Stylistics))، مدرسة براغ (Prague School)، سجل (Register)، بلاغة (Rhe- toric)، دور (Role)، قواعد انتقاء (Selection Rule)، دلالة (أدبية) (Literary) Semantics)، سيميائيات (أدبية) (Literary) Semiotics))، أسلبة (Stylization)، موقف عقلي (عاطفي) (Stance)، علم قياس الأسلوب (Stylometry)، تدخل نصي (Textual Intervention)، معجمة ناقصة (Under-Lexicalization)، تنوع (Varia- tion)، صوت، بناء (Voice)، درجة صفر (Zero Degree).



لسانيات/ نحو (وظيفي) نسقي Systemic (Functional) Grammar)* Lingustics)

ملحق (Adjunct)، لسانيات نقدية (Critical Linguistics)، تقييم (Eva-luation)، وظيفة (Function)، نوع (Genre)، معنى مثالي (Ideational Mea-ning)، معلومة (Information)، وظيفة بيشخصية (Interpersonal Function)، موجهية (Modality)، وجه (Mood)، متعدد الموجهية (Multimodality)، مدرسة براغ (Prague School)، صف (Rank)، سجل (Register)، خبر (Rheme)، دور (Role)، نسيج (Texture)، محور (Theme)، تعدية (Transitivity).

دراسات/ لسانيات النص Text-Linguistics/ Studies)*

عائدية (Anaphora)، معيار (Canon)، عائدية شأنية (Cataphora)، اتساق (Coherence)، وصل (ربط) (Conjunction)، وصلية (Connectivity)، سياق (Context)، شركة إحالية (Co-Reference)، خطاب (Discourse)، مجال (Do-main)، بؤرة (Focus)، توليدي (Generative)، نوع (Genre)، غِشتالت (Ges-talt)، معلومة معطاة (Given Information)، نحو (Grammar)، استنتاج (استدلال) (Inference)، إخبارية (Informativity)، قصد (Intention)، معلومة جديدة (New Information)، عوالم ممكنة (Possibles Words)، اقتباس (Quota-tion)، إحالة (Reference)، بلاغة (Rhetoric)، خطاطة (Schema)، نص (Text)، محور (Theme)، عالم (World).




مكتبة
الفكر الجديد

ثبت المؤلفين

يتضمن هذا الثبت النقاد واللسانيين الأكثر تأثيراً وإحالة (بالخط الغليظ)، والأدباء الأكثر استعمالاً في التمثيل.

أتدريدج، ديريك **(Attridge, Derek)**

تكييف (Accomodation)، مخاطبية (Addressitivity)، إستطيقا (Aesthetics)، إيقاع عاطفي (Affective Rhythm)، تفعيلة استهلالية ضعيفة (Anacrusis)، قرن (Association)، تأليف (Authorship)، تفعيلة (Beat)، طباق (Counterpointing)، ثقافة (Culture)، أخلاق (Ethics)، قافية مؤنث (Feminine Rhyme)، صورة (Form)، يمبي (وتد مجموع) (Iambic)، لهجة فردية (Idiolect)، قصد (Intention)، نقد أدبي (Literary Criticism)، أدب (Literature)، وزن (Metre)، لغة شعرية (Poetic Language)، علم العروض (Prosody)، قافية (Rhyme)، إيقاع (Rhythm)، نسيج (Texture).

أودن. و. هـ. **(Auden. W. H.)**

جناس (Alliteration)، تعبير مصور (Ekphrasis)، تكافؤ (Equivalence)، نصف قافية (Half-Rhyme).

أوستن، جين **(Austen, Jane)**

شخصية (Character)، منطقة الشخصية (Character Zone)، سرد ملون (Coloured Narrative)، صوت ثنائي (Dual Voice)، تغريب (Estrangement)، خارج السرد (Extradiegis)، كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech)، أيقونة (Icon)، مؤلف ضمني (Implied Author)، باروديا (Parody)، حبكة (Plot)، وجهة نظر



(Point of View)، سجل (Register)، أسلوب (Style)، توافق معنوي. (Zeugma).

أوستين، ج. ل (Austin, J. L.) (1911-1960)

كلام تقريري (Constative Utterance)، وظيفة (Function)، فعل إنجازي (Il-locutionary Act)، قصد (Intention)، فعل عباري (Locutionary Act)، إنجازي (Performative)، فعل إنجازي (Perlocutionary Act)، نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory).

باختين، ميخائيل (Bakhtin, Mikhail) (1975–1895)

فعل (Act)، مخاطبية (Addressivity)، آخر (Alien)، توقع (Anticipation)، معيار (Canon)، كرنفالي (Carnival)، منطقة شخصية (Character Zone)، كرونوتوب (Chronotope)، خطاب جماعي (Collective Discourse)، ظل معنى (Connota-tion)، دياكرونية (Diachrony)، حوار (Dialogue)، خطاب (Discourse)، صوت ثنائي (Dual Voice)، أخلاق (Ethics)، نوع (Genre)، لغة لا متجانسة (Heteroglos-sia)، تهجين (Hybridization)، أيديولوجيا (Ideology)، قارئ ضمني (Implied Reader)، حوار داخلي (Interior Monologue)، تناصية (تناص) (Intertextuality)، تنغيم (Intonation)، لسان (Langue)، مونولوج (Monologue)، باروديا (Parody)، وجهة نظر (Point of View)، تعدد الأصوات (Polyphony)، اقتباس (Quotation)، كلام ممثل (Represented Speech)، سكار (Skar)، أسلبة (Stylization)، قول (كلام) (Utterance)، صوت، جهر، بناء (Voice).

بارت، رولان (Barthes, Roland) (1980–1915)

مؤلف (Author)، شفرة (Code)، ظل معنى (Connotation)، تفكيك (Decons-truction)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، وظيفة (Function)، هيرمينوطيقا (Hermeneutics)، قارئ مثالي (Ideal Reader)، شعريات (Poetics)، ما بعد بنيوية (Post-Structuralism)، نظرية استجابة القارئ (Reader Response Theory)، شفرة إحالية (Referential Code)، سيميائيات (Semiotics)، دليل (Sign)، بنيوية (Struc-turalism)، رمز (Symbol)، احتمالية (Verisimilitude)، درجة صفر (Degree Zero).

بورديو، بيير (Bourdieu, Pierre) (1930-2002)

توقع (استباق) (Anticipation)، حقل (Field)، خلقة (Habitus)، أسلوب (Style)، رمز (Symbol).



(Brémond, Claude) **بريمون، كلود**

تفعيل، تحقيق (Actualization)، شخصية (Character)، وظيفة (Function)، نحو سردي (Narrative Grammar)، حبكة (Plot).

(Bronte, Charlotte) **برونت، شارلوت**

حوار داخلي (Interior Monologue)، في قلب الأشياء ((In) Medias Res)، سارد (Narrator).

(Browning, Robert) **براونينغ، روبرت**

عطف (Co-Ordination)، صحة (سلامة) (Correctness)، انحراف (Devia- tion)، مونولوج (Monologue)، سارد (Narrator).

(Byron, Lord) **بايرون، لورد**

ألكسندرين (Alexandrine)، الأنبسط (Anapaest)، قافية مؤنث (Feminine Rhyme).

(Carroll, Lewis) **كارول، لويس**

دمج (Blend)، واقعي مضاد (Counterfactual)، فرق (Difference)، خِطاطة (Graphology)، لياقة (Politeness)، تشخيص (Prospopoeia).

(Carter, Roland) **كارتر، رونالد**

ملحق (Adjunct)، عائدية شأنية (Cataphora)، نواة مشتركة (Common Core)، فضلة (Complement)، لسانيات المتن (Corpus Linguistics)، إبداعية (Creativi- ty)، خطاب (أسلوبيات) (Discourse (Stylistics))، نوع (Genre)، رأس (Head)، بيشخصي (Interpersonal)، لغة أدبية (Literary Language)، جناس (Paronoma- sia)، عروض (دلالي) ((Semantic) Prosody)، تكرار (Repetition)، تمثيل كلام (Representation of Speech)، أسلوبيات (Stylistics)، لاحقة (Suffix)، علامة (Tag)، لسانيات النص (Text Linguistics)، محور (Theme).

(Chatman, Seymour) **شاتمان، سيمور**

توقع (استباق) (Anticipation)، خطاب (Discourse)، قصة (Fabula)، تبئير (Focalization)، حكاية (Histoire)، مؤلف ضمني (Implied Author)، قصد (In- tention)، وزن (Metre)، سردية (Narrativity)، حبكة (Plot)، وجهة نظر (Point



of View)، علم العروض (Prosody)، حكاية (Story)، تدفق الوعي (Stream of Consciousness)، علامة (Tag)، صوت (Voice).

شوسور، جيفري (Chaucer, Geoffrey)

توسيع (تفخيم) (Amplification)، إحياء المنبوذ (Archaism)، عروضيات توليدية (Generative Metrics)، أسلوب رفيع (Grand Style)، يمبي (Iambic)، رطانة (Jargon)، ميتا سرد (Metadiegesis)، سارد (Narrator)، انشغال مفتعل (Oc-cupation)، تضاد، تكافؤ إرداف خُلفي (Oxymoron)، أسلوب بسيط (Plain Style)، قافية (Rhyme)، نبر (Stress)، عامية (دارجة) (Vernacular).

كوليريدج، صاموئيل تايلور (Coleridge, Samuel Taylor)

بتر زماني (Anachronism)، وزن موشح غنائي (Ballad Metre)، شركة إحالية (Co-Reference)، واقعي مضاد. (Counterfactual)، قياس (Measure)، قافية (Rime).

كولر، جوناثان (Culler, Jonathan)

ثنائية (Binarism)، شفرة (Code)، اتساق (Coherence)، قدرة (Competence)، سياق (Context)، فرق (Difference)، وظيفة (Function)، قارئ مثالي (Ideal Rea-der)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، قصد (Intention)، نظرية استجابة القارئ (Reader Response Theory)، بنيوية (Structuralism)، احتمال (Verisimilitude).

ديريدا، جاك (Derrida, Jacques) (1930-2004)

مأزق (Aporia)، بريكولاج (Bricolage)، إغلاق (Closure)، سياق (Context)، تفكيك (Deconstruction)، فرق (Difference)، إطار (Frame)، نوع (Genre)، خطاطة (Graphology)، قصد (Intention)، معنى حرفي (Literal Meaning)، ميتا نقد (Metacriticism)، تسويغ (Motivation)، إنجازية (Performativity)، ما بعد بنيوية (Post-Structuralism)، تلاعب لفظي (Pun)، دليل (Sign)، فعل كلام (Speech Act)، نص (Text).

ديكنز، تشارلز (Dickens, Charles)

تنبير (Accentuation)، استلاب (Alienation)، عائدية (Anaphora)، توقع (استباق) (Anticipation)، طباق (Antithesis)، فَصْلٌ (Asyndeton)، جمهور (Au-dience)، شفتاني (Bilabial)، شخصية (Character)، اتساق (Coherence)، خطاب جمعي (Collective Discourse)، سرد ملون (Coloured Narrative)، مطابقة (Coun-



terpointing)، أداة تعريف (Definite Article)، أداة إشارة (Demonstrative)، لهجة (Dialect)، كلام مباشر (Direct Speech)، تمثيل (Enactment)، خطاب غير مباشر حر (Erlebte Rede)، تورية (Euphemism)، لهجة غير معيارية (Eye-Dialect)، تغذية راجعة (Feedback)، لسانيات نسوية (Feminist Linguistics)، تبئير (Foca- lization)، كلام مباشر حر (Free Direct Speech)، كلام غير مباشر حر (Free In- direct Speech)، تصدير (Fronting)، تهجين (Hybridization)، لهجة فردية (Idio- lect)، صورة (Image)، تقليد (Imitation)، مؤلف ضمني (Implied Author)، قرينة (Index)، كلام غير مباشر (Indirect Speech)، موسومية (Markedness)، نقل سردي لفعل الكلام (Narrative Report of Speech Act)، سارد (Narrator)، غير متصرف (Non-Finite)، رخامة صوت (Phonaesthesia)، وجهة نظر (Point of View)، حرف جر (Preposition)، شفرة إحالية (Referential Code)، مأثورة علاقة (Rela- tion Maxim)، تشبيه (Simile)، محادثة الذات (Soliloquy)، أسلبة (Stylization)، توافق معنوي (Syllepsis)، زمن (Tense)، عالم (World).

دون، جون **(Donne, John)**

فاصلة عليا (Apostrophe)، فَصْل (Asyndeton)، شفرة (Code)، وظيفة تكلفية (Conative Function)، إدراك (Conceit)، تحاور (Conversation)، تفخيم (Empha- sis)، خيال (Fiction)، نحو (Grammar)، نحوية (Grammaticality)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، جملة الأمر (Imperative)، في قلب الأشياء ((In) Medias Res)، مفارقة (Paradox)، عَلَمية، مواطأة (Ploce)، جملة صلة (Relative Clause).

درايدن، جون **(Dryden, John)**

مجاز (Allegory)، فَصْلٌ (Asyndeton)، تلاعب لفظي (Pun).

إيغليتون، تيري **(Eagleton, Terry)**

إستطيقا (Aesthetics)، مؤلف (Author)، معيار (Canon)، تقييم (Evalua- tion)، أيديولوجيا (Ideology)، نقد أدبي (Literary Criticism)، لغة أدبية (Literary Language)، النقد الجديد (New Criticism)، تعددية (Pluralism)، ما بعد الحداثة (Postmodernism)، ما بعد بنيوية (Post-structuralism).

إليوت، جورج **(Eliot, George)**

مخاطب (Addressee)، مأثور (Aphorism)، شخصية (Character)، تناغُم (Empathy)، خاتمة (Epilogue)، خطاب غير مباشر حر (Erlebte Rede)، تغريب



(Estrangement)، أسلوب غير مباشر حر (Free Indirect Style)، عام (جنسي) (Generic)، تسويغ (Motivation)، سارد (Narrator)، توجه (Orientation)، زمن حاضر (Present Tense)، احتمال (Verisimilitude)، صوت، بناء، جهر (Voice).

إليوت، ت. س **(Eliot, T. S.)**

جمهور (Audience)، خلفية (Background)، إدراك (Conceit)، شعر حر (Free Verse)، لغة لا متجانسة (Heteroglossia)، تناص (Intertextuatlity)، حداثة (Mo-dernism)، لغة شعرية (Poetic Language)، زمن حاضر (Present Tense)، جملة صلة (Relative Clause)، رمزية (Symbolism)، صَدْح (Tenor).

فيركلوغ، نورمان **(Fairclough, Norman)**

تقاطع حدود (Border-Crossing)، تحليل خطاب نقدي (Critical Discourse Analysis)، موضوع مثالي (Ideal Subject)، نشر على نطاق واسع (Mediatization)، صورة زائفة. (Simulacrum).

فولكنر، وليام **(Faulkner, William)**

قصة (Fabula)، ثغرة (Gap)، توليدي (Generative)، تدفق الوعي (Stream Consciousness).

فيلدنغ، هنري **(Fielding, Henry)**

مخاطِب (Addresser)، مأثور (Aphorism)، مؤلف (Author)، خطاب (Dis-cours)، أسلوب ملحمي (Epic Style)، استهلال (Exordium)، عام (جنسي) (Generic)، سخرية (Irony)، استعمال خاطئ للفظ (Malapropism)، مسرود (Nar-ratee)، سارد (Narrator)، باروديا (Parody)، وجهة نظر (Point of View)، حلقة نميطية (Typological Circle).

فيش، ستانلي **(Fish, Stanley)**

أسلوبيات عاطفية (Affective Stylistics)، قارئ مثالي (Ideal Reader)، عدم تحديد (غموض) (Indeterminacy)، تأويل (Interpretation)، حذف بلاغي (Para-lepsis)، نص (Text).



فيتزجيرالد، سكوت **(Fitzgerald, Scott)**

انقطاع مفاجىء في الجملة (Aposiopesis)، لهجة فردية (Idiolect)، حذف بلاغي (Paralepsis).

فوكو، ميشال **(Foucault, Michel) (1926-1984)**

مؤلف (Author)، مجاز شاذ (Catachresis)، خطاب (Discourse)، التاريخانية الجديدة (New Historicism)، ما بعد الاستعمارية (Postcolonialism)، بنيوية (Structuralism).

فولر، روجر **(Fowler, Roger) (1938-1999)**

منفذ (Agent)، مضاد لغة (Anti-Language)، مأثور (Aphorism)، لسانيات نقدية (Critical Linguistics)، فك أتمتة (De-Automatization)، حتمية (Determi-nism)، ازدواجية لغوية (Diglossia)، تغريب (Estrangement)، عام (جنسي) (Ge-neric)، بيذاتية (Intersubjectivity)، أسلوب ذهني (Mind Style)، تأسيم (Nomi-nalization)، مَعْجَمة مفرطة (Over-Lexicalization)، منظور (Perspective)، حبكة (Plot)، تعددية (Pluralism)، شعريات (Poetics)، وجهة نظر (Point of View)، محمول (Predicate)، شفرة إحالية (Referential Code)، أسلوبيات (Stylistics)، بنية سطحية (Surface Structure)، وَسْم (Tagging)، نص (Text)، معجمة ناقصة (Under-Lexicalization).

جينيت، جيرار **(Genette, Gérard)**

بتر زماني (Anachrony)، استرجاع فني (Analepsis)، سَرْد (Diegesis)، خطاب (Discourse)، اختزال، حذف إيجازي (Ellipsis)، تلفظ (Énonciation)، خارج السرد (Extradiegesis)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، تبئير (Focalization)، كلام مباشر حر (Free Direct Speech)، حكاية (Histoire)، معلومة (Information)، تناص (Intertextuality)، ميتا نص (Metatext)، ميتا سرد (Metadiegesis)، وجه (Mood)، سرد (Narration)، سردي (Narrative)، سارد (Narrator)، حذف بلاغي (Paralepsis)، باروديا (Parody)، شخص (Person)، منظور (Perspective)، وجهة نظر (Point of View)، توقُّع (Prolepsis)، حكاية (Récit)، توافق معنوي (Syllep-sis)، نص (Text)، صوت (Voice).



غوفمان، إرفينغ **(Goffman, Erving) (1922-1982)**

منفذ (Agent)، جمهور (Audience)، مؤلف (Author)، قناة (Channel)، تحليل تحاور (Conversation Anaylysis)، وجه (Face)، اجتياز (Footing)، إطار (Frame)، تفسير (Keying)، نظرية لياقة (Politeness Theory)، أخذ الدور، بالدور (Turn-Taking).

غولدينغ، وليام **(Golding, William)**

عائدية (Anaphora)، عائدية شأنية (Cataphora)، دور (Role)، تعدية (Tran-sitivity).

غراي، توماس **(Gray, Thomas)**

أسماء مجردة (Abstract Nouns)، كناية (Antonomasia)، تأليف (Compound)، تشخيص (Personification)، قافية (Rhyme).

غرايس، هـ. ب **(Grice, H. P.) (1913- 1988)**

استلزام/ مأثورات تحاور (Conversational Maxims / Implicative)، مبدأ تعاون (Co-Operative Principle)، لياقة (Decorum)، أخلاق (Ethics)، مبالغة، غلو (Hyperbole)، سخرية (Irony)، تلطيف (Litotes)، مأثورة كيفية (Manner Maxim)، في قلب الأشياء (In) Medias Res))، استعارة (Metaphor)، ذريعيات (Pragmatics)، مأثورات الكيفية/ الكمية (Quantity/Quality Maxims)، مأثورة ورود/ علاقة (Relation Relevance Maxim)، نظرية ورود (Relevance Theory).

هاليداي، ميخائيل **(Halliday, Michael)**

أثر (Affect)، عائدية (Anaphora)، مضاد لغة (Anti-Language)، عائدية شأنية (Cataphora)، فلق (Clefting)، شفرة (Code)، اتساق (Coherence)، فضلة (Com-plement)، جملة مركبة (Complex Sentence)، إشاريات (Deixis)، لهجة (Dia-lect)، دمج (Embedding)، إحالة عائدية داخلية (Endophoric Reference)، نعت، خصيصة (Epithet)، إحالة عائدية خارجية (Exophoric Reference)، مجال (حقل) (Field)، قدم (Foot)، كلام مباشر حر (Free Direct Speech)، وظيفة (Function)، وظيفية (Functionalism)، منظور جملة وظيفي (Functional Sentence Perspec-tive)، معلومة معطاة (Given Information)، خطاطة (Graphology)، تبعية أداتية



(Hypotaxis)، معنى مثالي (Ideational Meaning)، كلام غير مباشر (Indirect Speech)، معلومة (Inforamtion)، وظيفة بيشخصية (Interpersonal Function)، لازم (Intransitive)، مفتاح (Key)، معجم (Lexis)، استعارة (Metaphor)، موجهية (Modality)، صيغة (Mode)، إنجاز (Performance)، تعددية (Pluralism)، قضية (Proposition)، جملة شبه فالقة (Pseudo-Cleft)، تغيير رتبة، صف (Rank (-Shift))، سجل (Register)، خبر (Rheme)، بلاغة (Rhetoric)، سيميائيات (اجتماعية) (So-cial) Semiotics)، فعل كلام (Speech Act)، معيار (Standard)، فاعل (Subject)، استبدال (Substitution)، صَدْح (Tenor)، وظيفة نصية (Textual Function).

هاردي، توماس (Hardy, Thomas)

جهة (Aspect)، شخصية (Character)، تأليف (Compounding)، قلب (Conversion)، اشتقاق (Derivation)، قارئ ضمني (Implied Reader)، غير حي (Inanimate)، استدلال (استنتاج) (Inference)، سخرية (Irony)، أدبية (Literari-ness)، توجه (Orientation)، منظور (Perspective)، وجهة نظر (Point of View).

همنغواي، إرنست (Hemingway, Ernest)

لاشخصي (مبهم) (Impersonal)، حوار داخلي (Interior Dialogue)، أسلوب ذهني (Mind Style).

هيربيرت، جورج (Herbert, George)

إيقاع عاطفي (Affective Rhythm)، عائدية (Anaphora)، خلفية (Back-ground)، إدراك (Conceit)، معاظَلة (Enjambement)، خِطاطة (Graphology).

هوبكنز، جيرار مانلي (Hopkins, Gerard Manly)

جناس (Alliteration)، تناوب صوتي (Apophony)، تأليف (Compoun-ding)، فك أتمتة (De-Automatization)، نحوية (Grammaticality)، نصف قافية (Half-Rhyme)، معجم (Lexis)، محاكاة (Mimesis)، تسويغ (Motivation)، معيار (Norm)، رخامة صوت (Phonaesthesia)، أسلوب (Style).

جاكوبسون، رومان (Jakobson, Roman) (1896-1982)

إستطيقا (Aesthetics)، مثنوية (Binarism)، شفرة (Code)، تواصل (اتصال) (Communication)، وظيفة تكلفية (نزوعية) (Conative Function)، اتصال



(Contact)، إشاريات (Deixis)، ديكرونية (Diachrony)، وظيفة انفعالية (Emotive Funciton، تكافؤ (Equivalence)، شكلانية (Formalism)، وظيفة (Function)، وظيفية (Functionalism)، بيشخصي (Interpersonal)، لسان (Langue)، موسومية (Markedness)، رسالة (Message)، وظيفة ميتا لغوية (Metalinguistic Function)، كناية (Metonymy)، موازاة (Parallelism)، وظيفة لَغْوية (Phatic function)، وظيفة شعرية (Poetic Function)، شعريات (Poetics)، مدرسة براغ (Prague School)، وظيفة إحالية (Referential Function)، إحالة ذاتية (Self-Reference)، حدث كلامي (Speech Event)، بنيوية (Structuralism).

جايمس، هنري **(James, Henry)**

إدماج (Embedding)، تبئير (Focalization)، نحوية (Grammaticality)، بيشخصية (Impersonality)، سخرية (Irony)، أدبية (Literariness)، محاكاة (Mime-sis)، أسلوب ذهني (Mind Style)، نقل سردي لفعل الكلام (Narrative Report of Speech Act)، سارد (Narrator)، تأسيم (Nominalization)، حذف بلاغي (Para-lepsis).

جونسون، صاموئيل **(Johnson, Samuel)**

طباق (Antithesis)، ثنائية الاسم (Binominal)، تقليد (Imitation)، متساوي الفواصل، الأجزاء (Isocolon)، استعارة (Metaphor)، معيار (Norm)، جملة دورية (Periodic Sentence)، لغة شعرية (Poetic Language)، إيقاع (Rhythm)، أسلوب (Style)، محور (Theme)، تنوع (Variation).

جويس، جايمس **(Joyce, James)**

إستطيقا (Aesthetics)، مضاد لغة (Anti-Language)، نمط جامع (Ar-chetype)، بريكولاج (Bricolage)، شخصية (Character)، اتساق (Coherence)، مُطابقة (Counterpointing)، فكُّ أتمتة (De-Automatization)، حذف إيجازي (El-lipsis)، تمثيل (Enactment)، لغة غير متجانسة (Heteroglossia)، نص فائق (Hyper-text)، مؤلف ضمني (Implied Author)، استنتاج (استدلال) (Inference)، معلومة (Information)، حوار داخلي (Interior Monologue)، تناص (تناصية) (Intertex-tuality)، أسلوب ذهني (Mind Style)، حداثة (Modernism)، سارد (Narrator)، محاكية صوتية (Onomatopoeia)، معارَضة (Pastiche)، وجهة نظر (Point of View)، تلاعب لفظي (Pun)، إحالة ذاتية (Self-Reference)، سكاز (Skaz)، تدفق الوعي



(Stream of Consciousness)، الرمزية (Symbolism)، حلقة نميطية (Typological Circle)، معجمة ناقصة (Under-Lexicalization)، صوت، بناء، جهر (Voice)، رتبة كلمة (Word Order).

كيتس، جون (Keats, John)

صفة (Adjective)، فاصلة عليا (Apostrophe)، إحياء المنبوذ (Archaism)، تفاهة أسلوب (Bathos)، معاظَلة (Enjambement)، نعت (خصيصة) (Epithet)، مَعجمة مفرطة (Over-Lexicalization).

لورنس، د. هـ. (Lawrence, D. H.)

شعر حر (Free Verse)، مؤلف ضمني (Implied Author)، أسلوب ذهني (Mind Style).

ليش، جيفري (Leech, Geoffrey)

معنى عاطفي (Affective Meaning)، بتر زماني (Anachronism)، توقع (استباق) (Anticipation)، مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)، معنى اقتراني (Associative Meaning)، أوج (Climax)، شفرة (Code)، معنى ارتصافي (Collocational Meaning)، معنى تصوري (Conceptual Meaning)، تجانس صوتي (Consonance)، محتوى (Content)، مأثورات تحاورية (Conversational Maxims)، انحراف (شذوذ) (Deviance)، جدلية (Dialectism)، فكر مباشر (Direct Thought)، خطاب (Discourse)، مجال (Domain)، ردُّ العجز على الصدر (Epanalepsis)، ثورية، تلميح (Euphemism)، تقييم (Evaluation)، مبدأ تعبيري (Expressive Principle)، لغة مجازية (استعارية) (Figurative Language)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، قدم (Foot)، طليعية (Foregrounding)، صورنة (Formalism)، كلام مباشر حر (Free Direct Speech)، كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech)، خطاطة (Graphology)، مبالغة (غلو) (Hyperbole)، صورة (Image)، مؤلف ضمني (Implied Author)، عدم تحديد (غموض) (Indeter-minacy)، كلام غير مباشر (Indirect Speech)، فعل كلام غير مباشر (Indirect Speech Act)، استنتاج (استدلال) (Inference)، بيشخصي (Interpersonal)، تلطيف (نفي الضد) (Litotes)، قياس (Measure)، في قلب الأشياء ((In) Me-dias Res)، استعارة (Metaphor)، وزن، بحر (Metre)، نقل سردي لفعل كلام/ فكر (Narrative Report of Speech/ Thought Act)، معيار (Norm)، موازاة (Parallelism)، شبه قافية (Pararhyme)، إنجازي (Performative)، جملة دورية



(Periodic Sentence)، فعل إنجازي (Perlocutionary Act)، مأثورة لغوية (Pha-tic Maxim)، صواتة (Phonology)، تعددية (Pluralism)، تسويغ شعري (Poetic Licence)، مأثورة لياقة (Politeness Maxims)، حمل (Predicate)، تلاعب لفظي (Pun)، مأثورات الكمية والنوعية (Quality and Quantity Maxims)، بلاغة (Rhetoric)، خطاطة (رسم) (Sheme)، سمات انتقائية (Selectional Feature)، جملة (Sentence)، تشبيه (Simile)، وضع (Situation)، نظرية فعل الكلام (Speech Act Theory)، أسلوب (Style)، أسلوبيات (Stylistics)، حكي، قَصٌّ (Tellabi-lity)، صدح (Tenor)، محور (Theme)، ترويشة (Trochee)، وجه بلاغي (Trope).

ليفي ستروس، كلود (Lévi-Strauss, Claude) (1908-2009)

مثنوية (Binarism)، بريكولاج (Bricolage)، صورنة (Formalism)، سيميائيات (سردية) ((Narrative) Semiotics)، بنيوية (Structuralism)، محور (Theme).

مِلتون، جون (Milton, John)

نقد إيكولوجي (Eco-Criticism)، ترخيم (حذف) (Elision)، مُعاظلة (Enjam-bment)، ردُّ العجز على الصدر (Epanalepsis)، أسلوب ملحمي (Epic Style)، بؤرة (Focus)، تصدير (Fronting)، عروضيات توليدية (Generative Metrics)، نحوية (Grammaticality)، أسلوب رفيع (Grand Style)، تقديم وتأخير (Hyperbaton)، قصد (Intention)، معجم (Lexis)، موجهية (Modality)، مولَّد (مُحْدَث) (Neolo-gism)، توقع (Prolepsis)، أسلوب (Style).

أورويل، جورج (Orwell, George)

مجاز (Allegory)، اختزال (تقطيع) (Clipping)، نواة مشتركة (Common Core)، حتمية (Determinism)، تورية، تلميح (Euphemism)، طليعية (Fore-grounding)، قرينة (Index)، لغة جديدة (New-Speak)، مفارقة (Paradox).

بوب، ألكسندر (Pope, Alexander)

إسكندري (Alexandrine)، جناس (Alliteration)، تفاهة أسلوب (Bathos)، إدماج (إحضان) (Embedding)، عروضيات توليدية (Generative Metrics)، جنسي (Generic)، حاضر تاريخي (Historic Present)، تقليد (Imitation)، أمر، أمري (Im)، قافية (Rhyme)، كلمة مثلثة، مثلث (Triad).

(Propp, Vladimir) (1895-1970)

تج (Cha)، أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics)، شخصية درامية

(Dramatis Persona)، قصة (Fabula)، شكلانية (روسية) (Russian) Forma-lism)، وظيفة (Function)، نحو (Grammar)، صرفية (Morpheme)، نحو سردي (Narrative Grammar)، حبكة (Plot)، شعريات (Poetics)، دور (Role).

ريفاتير، ميخائيل (Riffaterre, Michael) (1924-2006)

تحقيق (Actualization)، مثنوية (Binarism)، شفرة (Code)، تحويل (Conver-sion)، قارئ مثالي (Ideal Reader)، أدبية (Literariness)، مصفوفة (Matrix)، استجابة القارئ (Reader Response).

شكسبير، وليام (Shakespeare, William)

تحقيق (Actualization)، مخاطَب (Adressee)، التباس (Ambiguity)، تفخيم (توسيع) (Amplification)، مُعاد (Anadiplosis)، استرجاع فني (Analepsis)، توقع (استباق) (Anticipation)، مضاد المقطع الشعري (Antistrophe)، حيرة، مأزق (Aporia)، انقطاع مفاجئ في الجملة (Aposiopesis)، شعر غير مقفى (Blank-Verse)، مجاز شاذ (Catachresis)، جميلة (Clause)، ارتصاف (Collocation)، تأليف (Compound)، وظيفة نزوعية (Conative Function)، تحويل (Conver-sion)، شركة إحالية (Co-Reference)، اسم إشارة، إشاري (Demonstrative)، حوار (Dialogue)، أداء (Diction)، تعبير مصور (Ekphrasis)، حذف إيجابي (El-lipsis)، معاظَلة (Enjambement)، ردُّ العجز على الصدر (Epanalepsis)، خاتمة (Epilogue)، تكرار النهاية (Epistrophe)، تكرار توكيدي (Epizeuxis)، استهلال (Exordium)، حقل (Field)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، قدم (Foot)، عروضيات توليدية (Generative Metrics)، نحو (Grammar)، مبالغة (غلو) (Hyperbole)، يمبي (Iambic)، فعل إنجازي (Illocutionary Act)، عدت تحديد (غموض) (Indeterminacy)، استفهام (Interrogation)، تناص (تناصية) (Inter-textuality)، قلب (Inversion)، سخرية (Irony)، معجم (Lexis)، استعمال خاطئ (للفظ) (Malapropism)، ميتا سرد (Metadiegetic)، استعارة (Metaphor)، وزن (Metre)، مسرود إليه (Narratee)، مُوَلد (مُحْدَث) (Neologism)، تضاد (Oxymo-ron)، أقواس (Parenthesis)، جناس (Paronomasia)، عَلَمية، مواطأة (Ploce)، جناسُ اشتقاقٍ (Poyptoton)، سابقة (Prefix)، توقع (Prolepsis)، تلاعب لفظي (Pun)، استفهام (Quaesitio)، خطاطة (Schema)، خطاب النفس (Soliloquy)، علم قياس الأسلوب (Stylometry)، جملة تابعة (Subordinate Clause)، توافق



معنوي (Syllepsis)، تكرار البدء والنهاية (Symploce)، محور (Theme)، نعت (خصيصة) مجازي (Transferred Epithet)، ترويشة (Trochee)، أداة (Vehicle)، توافق معنوي (Zeugma).

شيلي، بيرسي بيشي (Shelley, Percy Bysshe)

مناداة (فاصلة عليا) (Apostrophe)، نظرية استعارة معرفية (Cognitive Metaphor Theory)، تشخيص (Prosopopoeia)، استفهام بلاغي (Rhetorical Question)، منادى (Vocative).

شورت، مايك (Short, Mick)

توقع (استباق) (Anticipation)، أوج (Climax)، محتوى (Content)، أسلوبيات المتن (Corpus Stylistics)، انحراف (Deviance)، كلام مباشر (Direct Speech)، خطاب (Discourse)، مجال (Domain)، طليعية (Foregrounding)، كلام مباشر حر (Free Direct Speech)، كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech)، خطاطة (Graphology)، مؤلف ضمني (Implied Author)، كلام غير مباشر (Indirect Speech)، في قلب الأشياء ((In) Medias Res)، أسلوب ذهني (Mind Style)، أحادية (Monism)، نقل سردي لأفعال كلام/ فكر (Narrative Report Speech/ Thought Acts)، معيار (Norm)، جملة دورية (Periodic Sentence)، تعددية (Plu- ralism)، وصل بلاغي، تركيب وصلي متعدد (Polysyndeton)، جملة (Sentence)، تشبيه (Simile)، أسلوب (Style)، أسلوبيات (Stylistics).

سنكلير، جون (Sinclair, John) (1933-2007)

فعل (Act)، لسانيات المتن (Corpus Linguistics)، إشاريات (Deixis)، خطاب (Discourse)، قدم (Foot)، ضرورة شعرية (Grammetrics)، علم عروض (دلالي) ((Semantic) Prosody)، صف، رتبة (Rank).

سبنسر، إدموند (Spencer, Edmund)

إسكندري (Alexandrine)، مجاز (Allegory)، إحياء المنبوذ (Archaism)، كرونوتوب (Chronotope)، نحو (Grammar)، أداء شعري (Poetic Diction)، سابقة (Prefix)، قافية (Rhyme).



ستيرن، لورنس **(Sterne, Laurence)**

مخاطَب (Addressee)، معنى موقفي (Attitudinal Meaning)، مؤلف (Au-thor)، خطاطة (Graphology)، قارئ ضمني (Implied Reader)، ميتاسرد (Meta-diegesis)، سرْد (Narration)، توافق معنوي (Syllepsis).

سويفت، جوناثان **(Swift, Jonathan)**

وجهة نظر (Ppoint of View)، حلقة نميطية (Typological Cercle)، احتمال (Verisimilitude).

تينيسون، ألفرد لورد **(Tennyson, Alfred Lord)**

تجانس صوتي (Assonance)، دكتيل (Dactyl)، مشارك (Participle)، تشخيص (Prosopopoeia) .

تودوروف، تزفيتان **(Todorov, Tzvetan)**

شذوذ (Anomaly)، جهة (Aspect)، تحليل خطاب (Discourse Analysis)، شخصية (Character)، خطاب (Discourse)، إدماج (إحضان) (Embedding)، صورة تعبيرية (Figure of Speech)، شكلانية (Formalism)، نوع (Genre)، نحو (Grammar)، وجه (Mood)، نحو سردي (Narrative Grammar)، علم السرد (Nar-ratology)، حبكة (Plot)، سرديات (Poetics)، سجل (Register)، دور (Role)، بنيوية (Structuralism)، وجه بلاغي (Trope).

ويدووسون، هنري **(Widdowson, Henry)**

اتساق (Cohrence)، تحلل خطاب نقدي (Critical Discourse Analysis)، انحراف (Deviation)، لسان (Langue)، لغة أدبية (Literary Language)، معيار (Norm)، كلام (Parole)، أسلوبيات تطبيقية (Practical Stylistics)، أسلوبيات (Stylistics)، نصية (Textuality).

وولف، فيرجينيا **(Woolf, Virginia)**

استرجاع فني (Analepsis)، ماضٍ بطولي (Epic Preterite)، نقد نسوي (Femi-



حوار داخلي (nist Criticism)، كلام غير مباشر حر (Free Indirect Speech)، حاجز (Hedge)، حوار داخلي (Interior Monologue)، أسلوب ذهني (Mind Style)، حداثة (Moder-nism)، مونولوج محكي (Narrated Monologue)، تمثيل كلام (Representation of Speech)، تدفق الوعي (Stream of Consciousness).

وردزوث سووث، وليام (Wordsworth, William)

نبر (Accent)، مناداة (Apostrophe)، خلفية (Background)، أداة تعريف (De-finite Article)، مفعول مباشر (Direct Object)، معنى تعبيري (Expressive Mea-ning)، أيقونة (Icon)، غير حي (Inanimate)، قصد (Intention)، قلب (Inversion)، لغة شعرية (Poetic Language)، رتبة كلمة (Word Order).

ييتس، و. ب (Yeats, W. B.)

إستطيقا (جمالية) (Aestheticism)، مجاز (Allegory)، شِرْكة إحالية (Co-Refe-rence)، نصف قافية (Half-Rhyme)، مصفوفة (Matrix)، حداثة (Modernism)، شخصية (Persona)، استفهام بلاغي (Rhetorical Question)، رمز (Symbol).



المراجع

Abbott, B. (2004) Definiteness and indefiniteness. In Horn, L.R., Ward, G. (eds) *The handbook of pragmatics.* Blackwell: Oxford.

Abel, L. (1963) *Metatheatre: a new view of dramatic form*. Hill & Wang: New York.

Adamson, S. (1998a) The code as context: language-change and (mis)interpretation. In Malmkjaer, K., Williams, J. (eds) *Context in language: learning and language understanding*. Cambridge University Press.

Adamson, S. (1998b) Literary language. In Romaine, S. (ed.) *The Cambridge history of the English language vol. 4 1776–1997.* Cambridge University Press.

Adamson, S. (2000) Literary language. In Lass, R. (ed.) *The Cambridge history of the English language vol. 3 1476–1776.* Cambridge University Press.

Adamson, S. (2001) The rise and fall of empathetic narrative. In van Peer, W., Chatman S. (eds) *New perspectives on narrative perspective.* State University of New York Press.

Adamson, S., Alexander G., Ettenhuber, K. (eds) (2007) *Renaissance figures of speech.* Cambridge University Press.

Adolphs, S., Carter, R. (2002) Point of view and semantic prosodies in Virginia Woolf's *To the Lighthouse, Poetica* **58**: 7–20.

Agha, A. (1999) Register, *Journal of Linguistic Anthropology* **9**: 216–19.

Allan, K. (1986) *Linguistic meaning* (2 vols). Routledge & Kegan Paul.

Allan, K. (2008) Metaphor and metonymy: a diachronic approach, *Publications of the Philological Society* **42**. Wiley-Blackwell: Chichester.

Allen, G. (2000) *Intertextuality.* Routledge.

Althusser, L. (1971) *Lenin and philosophy*. New Left Books.

Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1989) *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures.* Routledge.

Atkinson, M. (1984) *Our masters' voices.* Methuen.

Attridge, D. (1982) *The rhythms of English poetry*. Longman.



Attridge, D. (1995) *Poetic rhythm: an introduction.* Cambridge University Press.

Attridge, D. (2004) *The singularity of literature.* Routledge.

Auerbach, E. (1957) *Mimesis.* Doubleday: Garden City, New York.

Austin, J.L. (1961) *Philosophical papers.* Oxford University Press.

Austin, J.L. [1962] (1975) *How to do things with words.* Oxford University Press/Harvard University Press.

Baker, P. (2006) *Using corpora in discourse analysis.* Continuum.

Bakhtin, M. [1965] (1968) *Rabelais and his world.* MIT Press: Cambridge, MA.

Bakhtin, M. (1973) *Problems of Dostoevsky's poetics.* Ann Arbor: Ardis. (First published in Russian in 1929).

Bakhtin, M. (1981) *The dialogic imagination: four essays.* University of Texas Press: Austin.

Bakhtin, M. (1986) *Speech genres and other late essays.* University of Texas Press: Austin.

Bakhtin, M. (1990) *Art and answerability.* University of Texas Press: Austin.

Bakhtin, M. (1993) *Toward a philosophy of the act.* University of Texas Press: Austin.

Bal, M. [1985] (2010) 3rd edn. *Introduction to the theory of narrative.* University of Toronto Press.

Bally, C. (1909) *Traité de stylistique française.* Carl Winters: Heidelberg.

Bally, C. (1912) Le style indirect libre en français moderne, *Germanisch–Romanisch Monatsschrift* **4**: 549–56; 597–606.

Banfield, A. (1982) *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction.* Routledge & Kegan Paul.

Barcelona, A. (2000) *Metaphor and metonymy at the crossroads: a cognitive perspective.* Mouton de Gruyter: Berlin.

Barry, P. (1984) The enactment fallacy, *Essays in criticism* **30**: 95–104.

Barry, P. (2002) *Beginning theory* 2nd edn. Manchester University Press.

Barthes, R. (1953a) *Le degré zéro de l'écriture.* Seuil: Paris (translated 1967 *Writing degree zero.* Cape).

Barthes, R. (1953b) *Mythologies.* Seuil: Paris (translated 1972 Cape).

Barthes, R. (1964) Rhétorique de l'image, *Communications* **4**: 40–51 (translated 1977 Rhetoric of the image, *Image – music – text.* Fontana).

Barthes, R. (1966) Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications* **8**: 1–27 (translated 1977 *Image – music – text.* Fontana).

Barthes, R. (1967a) *Système de la mode.* Seuil: Paris.

Barthes, R. (1967b) *Elements of semiology.* Cape.

Barthes, R. (1970) *S/Z.* Seuil: Paris (translated 1975 Cape).

Barthes, R. (1977) The death of the author. In Heath, S. (ed.) *Image – music – text.* Fontana.

Bartlett, F.C. (1932) *Remembering: a study in experimental and social psychology.* Cambridge University Press.

Bate, J. (1991) *Romantic ecology.* Routledge.



Baudrillard, J. (1993) *Symbolic exchange and death.* Sage.

Baudrillard, J. (1995) *The Gulf War did not take place.* Indiana University Press: Bloomington.

Bauer, L. (1983) *English word-formation.* Cambridge University Press.

de Beaugrande, R., Dressler, W. (1981) *Introduction to text linguistics.* Longman.

Bell, A. (1984) Language style as audience design, *Language in Society* **13**: 145–204.

Bell, A. (1991) *The language of news media.* Blackwell.

Bell, A. (2001) Back in style: re-working audience design. In Eckert, P., Rickford, J.R. (eds) *Style and sociolinguistic variation.* Cambridge University Press: New York.

Benjamin, W. [1935] (2008) *The work of art in the age of its technological reproducibility.* Harvard University Press: Belknap.

Bennett, A., Royle, N. [1995] (2010) 4th edn. *Literature, criticism and theory.* Pearson Education: Harlow.

Bennett, T. [1979] (2003) *Formalism and Marxism.* Methuen.

Bennett, T., Grossberg, L., Morris, M. (2005) *New keywords.* Blackwell.

Benveniste, É. (1966) *Problèmes de linguistique générale.* Gallimard: Paris (translated 1971 *Problems in general linguistics.* University of Miami Press: Coral Gables).

Bex, T. (1996) *Variety in English (texts in society: societies in text).* Routledge.

Bex, T., Watts, R.J. (eds) (1999) *Standard English: the widening debate.* Routledge.

Bhatia, V.K. (1993) *Analysing genre.* Longman.

Biber, D., Conrad, S. (2009) *Register, genre and style.* Cambridge University Press.

Biber, D., Finegan, E. (1989) Styles of stance in English: lexical and grammatical marking of evidentiality and affect, *Text* **9**: 93–124.

Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., Finegan, E. (1999) *The Longman grammar of spoken and written English.* Longman.

Bickerton, D. (1973) The nature of a creole continuum, *Language* **49**: 640–69.

Bierwisch, M. (1970) Poetics and linguistics. In Freeman, D.C. (ed.) *Linguistics and literary style.* Holt, Rinehart & Winston: New York.

Bignell, J. (1997) *Media semiotics: an introduction.* Manchester University Press.

Black, E. (2006) *Pragmatic stylistics.* Edinburgh University Press.

Blakemore, D. (2002) *Relevance and meaning: the semantics and pragmatics of discourse markers.* Cambridge University Press.

Bloomfield, L. (1933) *Language.* Holt, Rinehart & Winston: New York.

Blum-Kulka, S., House, J., Kasper, G. (eds) (1989) *Cross-cultural pragmatics.* Ablex: New Jersey.

Boardman, M. (2005) *The language of websites.* Routledge.

Bockting, I. (1994) Mind style as an interdisciplinary approach to characterization, *Language and Literature* **3**: 157–74.



Bolinger, D. (1965) *Forms of English.* Harvard University Press: Cambridge, MA.

Bolinger, D. (1980) *Language – the loaded weapon.* Longman.

Booth, W.C. (1961) *Rhetoric of fiction.* University of Chicago Press: Chicago.

Booth, W.C. (1974) *A rhetoric of irony.* University of Chicago Press: Chicago.

Bordwell, D. (1985) *Narration in the fiction film.* Routledge.

Bortolussi, M., Dixon, P. (2003) *Psychonarratology: foundations for the empirical study of literary response.* Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1991) *Language and symbolic power* (ed. J.B. Thompson). Polity Press/Blackwell.

Bousfield, D. (2008) *Impoliteness in interaction.* John Benjamins: Amsterdam.

Branigan, E. (1984) *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film.* Mouton: Berlin.

Branston, G., Stafford, R. (2003) *The media student's book* (3rd edn). Routledge.

Brazil, D. (1975) Discourse intonation, *English Language Research, Birmingham: Discourse Analysis Monographs, 1.*

Brémond, C. (1966) La logique des possibles narratifs, *Communications* **8**: 60–76.

Brémond, C. (1973) *Logique du récit.* Seuil: Paris.

Bridgeman, T. (2005) Thinking ahead: a cognitive approach to prolepsis, *Narrative* **13**: 125–59.

Bronzwaer, W.J. (1970) *Tense in the novel.* Wolters-Noordhoff: Gröningen.

Brooks, P. (1984) *Reading for the plot: design and intention in narrative.* Clarendon Press.

Brown, G., Yule, G. (1983) *Discourse analysis.* Cambridge University Press.

Brown, P., Levinson, S. (1978) Universals in language usage: politeness phenomena. In Goody, E.N. (ed.) *Questions and politeness: strategies in social interaction.* Cambridge University Press.

Brown, P., Levinson, S. (1987) *Politeness: some universals in language usage.* Cambridge University Press.

Brown, R., Gilman, A. (1960) The pronouns of power and solidarity. In Sebeok, T. (ed.) *Style in language.* MIT Press: Cambridge, MA.

Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie.* Fischer: Jena.

Burke, M. (ed.) (2010) Special issue on pedagogical stylistics, *Language and Literature* **19**, no. 1.

Burke, S. (ed.) (1995) *Authorship: from Plato to postmodernism.* Edinburgh University Press.

Burrows, J.F. (1987) *Computation into criticism: a study of Jane Austen's novels and an experiment in method.* Clarendon: Oxford.

Burton, D. (1980) *Dialogue and discourse.* Routledge & Kegan Paul.

Burton-Roberts, N. (ed.) (2007) *Pragmatics.* Palgrave.



Butler, J. (1990) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity.* Routledge.

Calderwood, J.L. (1969) *Shakespearean metadrama.* University of Minnesota Press: Minneapolis.

Cameron, D. (1992) *Feminism and linguistic theory* (2nd edn). Macmillan.

Cameron, D. (1995) *Verbal hygiene.* Routledge.

Carper, T., Attridge, D. (2003) *Meter and meaning: an introduction to rhythm in poetry.* Routledge.

Carter, R. (2004) *Language and creativity: the art of common talk.* Routledge.

Carter, R., McCarthy, M. (1997) *Exploring spoken English.* Cambridge University Press.

Carter, R., McCarthy, M. (2006) *The Cambridge grammar of English: a comprehensive guide.* Cambridge University Press.

Carter, R., Simpson, P. (eds) (1989) *Language, discourse and literature: an introductory reader in stylistics.* Unwin Hyman/Routledge.

Carter, R., Stockwell, P. (eds) (2008) *The language and literature reader.* Routledge.

Caughie, J. (ed.) (1981) *Theories of authorship.* Routledge & Kegan Paul.

Chambers, R.W. (1932) On the continuity of English prose from Alfred to More and his school. In *Introduction to Early English Text Society, 186* (Nicholas Harpsfeld's *Life of Sir Thomas More*).

Charteris-Black, J. (2004) *Corpus approaches to critical metaphor analysis.* Palgrave Macmillan.

Chatman, S. (1964) *A theory of metre.* Mouton: The Hague.

Chatman, S. (1978) *Story and discourse.* Cornell University Press: Ithaca.

Chatman, S. (1990) *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film.* Cornell University Press: Ithaca.

Chilton, P. (ed.) (1985) *Language and the nuclear arms debate: nukespeak today.* Frances Pinter.

Chilton, P. (2004) *Analysing political discourse.* Routledge.

Chomsky, N. (1957) *Syntactic structures.* Mouton: The Hague.

Chomsky, N. (1965) *Aspects of the theory of syntax.* MIT Press: Cambridge, MA.

Chomsky, N., Halle, M. (1968) *The sound pattern of English.* Harper & Row: New York.

Cixous, H. (1975) Le rire de la Méduse. *L'Arc* **61**: 3–54 (translated 1980 The laugh of the Medusa. In Marks, E., de Courtivron, I., *New French Feminisms.* Harvester).

Clark, B. (2009) 'Salient inferences': pragmatics and *The Inheritors, Language and Literature* **18**: 173–212.

Cockcroft, R. (2003) *Rhetorical affect in early modern writing.* Palgrave Macmillan.

Cohn, D. (1966) Narrated monologue: definition of a fictional style, *Comparative Literature* **18**: 97–112.



Cohn, D. (1978) *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press: Princeton, NJ.

Collins, P. (2009) *Modals and quasi-modals in English*. Rodopi: Amsterdam.

Connor, U. (1996) *Contrastive rhetoric: cross-cultural aspects of second language learning*. Cambridge University Press.

Connor, U., Nagelhout, E., Rozycki, W. (eds) (2008) *Contrastive rhetoric: reacting to intercultural rhetoric*. John Benjamins: Amsterdam.

Cook, G. (1994) *Discourse and literature: the interplay of form and mind*. Oxford University Press.

Cook, G. (2000) *Language play, language learning*. Oxford University Press.

Cook, G. [1992] (2001) ***The discourse of advertising*. Routledge.**

Coulthard, M. (1977) *An introduction to discourse analysis*. Longman.

Coulthard, M. (2004) Author identification, idiolect and linguistic uniqueness, *Applied Linguistics* **25**: 438–47.

Coulthard, M., Johnson, A. (2007) *An introduction to forensic linguistics*. Routledge.

Coupland, N. (2001) Dialect stylization in radio talk, *Language in Society* **30**: 345–76.

Coupland, N. (2007) *Style: language variation and identity*. Cambridge University Press.

Creeber, G. (ed.) (2001) *The television genres book*. British Film Institute.

Crisp, P. (2001) Allegory: conceptual metaphor in history, *Language and Literature* **10**: 5–19.

Crisp, P. (2005) Allegory and symbol – a fundamental opposition?, *Language and Literature* **14**: 323–38.

Crisp, P. (2008) Between extended metaphor and allegory: is blending enough?, *Language and Literature* **17**: 291–308.

Croce, B. (1922) *Aesthetics as science of expression and general linguistics*. Macmillan. (First published in Italian in 1902).

Croft, W., Cruse, D.A. (2004) *Cognitive linguistics*. Cambridge University Press.

Crowley, T. (1989) *The politics of discourse*. Macmillan.

Cruse, D.A. (2000) *Meaning in language*. Oxford University Press.

Cruttenden, A. (2001) *Gimson's Pronunciation of English* (6th edn). Arnold.

Crystal, D. (1998) *The language of play*. Cambridge University Press.

Crystal, D. (2006) *Language and the internet* (2nd edn). Cambridge University Press.

Crystal, D. (2009) *H.W. Fowler's dictionary of modern English usage*. Oxford University Press.



Crystal, D., Davy, D. (1969) *Investigating English style.* Longman.

Cuddon, J.A. (1998) *A dictionary of literary terms* (4th edn). André Deutsch.

Culler, J. (1975) *Structuralist poetics.* Routledge & Kegan Paul.

Culler, J. (1983) *On deconstruction: theory and criticism after structuralism.* Routledge & Kegan Paul.

Culpeper, J. (2001) *Language and characterization: people in plays and other texts.* Pearson Education: Harlow.

Culpeper, J., Bousfield, D., Wickmann, A. (2003) Impoliteness revisited, *Journal of Pragmatics* **35**: 1545–79.

Currie, G. (2010) *Narratives and narrators.* Oxford University Press.

Dancygier, B. (ed.) (2006) Special issue on blending, *Language and Literature* **15**, no. 1.

Danesi, M. (2002) *Understanding media semiotics.* Arnold.

Danet, B. (2001) *Cyberplay: community online.* Berg: Oxford.

Davidson, D. (1978) What metaphors mean, *Critical Inquiry* (Autumn): 31–47.

Davies, B. (2005) Communities of practice: legitimacy not choice, *Journal of Sociolinguistics* **9**: 557–81.

Deignan, A. (2005) *Metaphor and corpus linguistics.* John Benjamins: Amsterdam.

Derrida, J. (1967) *De la grammatologie.* Minuit: Paris (translated 1974 *Of grammatology.* Johns Hopkins University Press: Baltimore).

Derrida, J. (1977a) Signature événément contexte, *Glyph* **1**: 172–97.

Derrida, J. (1977b) Limited Inc abc, *Glyph* **2**: 162–254.

Derrida, J. (1978a) *La vérité en peinture.* Flammarion: Paris.

Derrida, J. (1978b) *Writing and Difference.* Routledge.

Derrida, J. (1980) The law of genre, *Glyph* **7**: 202–32.

Derrida, J. (1993) *Aporias.* Stanford University Press.

van Dijk, T.A. (1972) *Some aspects of text grammars.* Mouton: The Hague.

Dik, S.C. (1978) *Functional grammar.* North Holland: Amsterdam.

Dirven, R., Pöring, R. (eds) (2002) *Metaphor and metonymy in comparison and contrast.* Mouton de Gruyter: Berlin.

Divers, J. (2002) *Possible worlds.* Routledge.

Dixon, P. (1971) *Rhetoric.* Methuen.

Doležel, L. (1976) Narrative semantics, *Poetics and Theory of Literature* **1**: 29–57.

Doležel, L. (1979) *Essays in structural poetics and narrative semantics.* Victoria University: Toronto.

Doležel, L. (1998) *Heterocosmica: fiction and possible worlds.* Baltimore: Johns Hopkins Press.

Douthwaite, J. (2000) *Towards a linguistic theory of foregrounding.* Edizioni dell'Orso: Turin.



Downes, W. (1993) Reading the language itself: some methodological problems in D.C. Freeman's '"According to my bond": *King Lear* and re-cognition', *Language and Literature* 2: 121–8.

Duchan, J., Bruder, G., Hewitt, L. (eds) (1995) *Deixis in narrative: a cognitive science perspective.* Lawrence Erlbaum: Hillsdale.

Durant, A. (2006) Raymond Williams' *Keywords*: investigating meanings, *Critical Quarterly* **48**: 1–26.

Durant, A. (2010) *Meaning in the media: discourse, controversy and debate.* Cambridge University Press.

Eagleton, T.E. (1976a) *Criticism and ideology: a study in Marxist literary theory.* New Left Books.

Eagleton, T.E. (1976b) *Marxism and literary criticism.* Methuen.

Eagleton, T.E. [1983] (1996) *Literary theory: an introduction.* (Anniversary edition 2008) Basil Blackwell.

Eagleton, T.E. (1990) *The ideology of the aesthetic.* Basil Blackwell.

Eagleton, T.E. (1996a) *The illusions of postmodernism.* Basil Blackwell.

Easthope, A. (1983) *Poetry as discourse.* Methuen.

Eckert, P. (2000) *Linguistic variation and social practice.* Blackwell.

Eckert, P., McConnell-Ginet, S. (1992) Think practically and look locally: language and gender as community-based practice, *Annual Review of Anthropology* **21**: 461–490.

Eckert, P., Rickford, J. (eds) (2001) *Style and sociolinguistic variation.* Cambridge University Press.

Eco, U. (1976) *A theory of semiotics.* Indiana University Press: Bloomington.

Eco, U. (1981) *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts.* Hutchinson.

Eco, U. (1994) *Six walks in the fictional woods.* Harvard University Press: Cambridge, MA.

Elam, K. (1980) *The semiotics of theatre and drama.* Methuen.

Ellis, A. (1867–74) *On Early English Pronunciation.* Trübner.

Emmott, C. (1997) *Narrative comprehension: a discourse perspective.* Oxford University Press.

Empson, W. (1930) *Seven types of ambiguity.* Chatto & Windus.

Enkvist, N.E. (1985) Text and discourse linguistics, rhetoric and stylistics. In van Dijk, T.A. (ed.) *Discourse and literature.* John Benjamins: Amsterdam.

Enkvist, N.E., Spenser, J.W., Gregory, M.J. (1964) *Linguistics and style.* Oxford University Press.

Ensslin, A. (2007) *Canonizing hypertext.* Continuum.

Fabb, N. (1997) *Linguistics and Literature.* Blackwell.

Fabb, N. (2002) *Language and literary structure.* Cambridge University Press.

Fairclough, N. (1992a) *Discourse and social change.* Polity Press.

Fairclough, N. (1992b) *Critical language awareness.* Longman.

Fairclough, N. (1996) Border crossings: discourse and social change in contemporary societies. In *Change and language* (BAAL 10): Multilingual matters.



Fairclough, N. [1989] (2001) *Language and power.* Longman.

Fairclough, N. [1995] (2010) *Critical discourse analysis.* Longman.

Fauconnier, G. (1994) *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language.* Cambridge University Press.

Fauconnier, G., Turner, M. (1996) Blending as a central process of grammar. In Goldberg, A. (ed.) *Conceptual structure, discourse and language.* CSLI: Stanford.

Fauconnier, G., Turner, M. (2002) *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities.* Basic Books: New York.

Ferguson, C. (1959) Diglossia, *Word* **15**: 325–40.

Ferrara, K., Bell, B. (1995) Sociolinguistic variation and discourse function: the case of *be + like, American Speech* **70**: 265–90.

Fill, A., Mühlhäusler, P. (eds) (2001) *The ecolinguistics reader: language, ecology and environment.* Continuum.

Fillmore, C. (1968) The case for case. In Bach, E., Harms, R.T. (eds) *Universals in linguistic theory.* Holt, Rinehart & Winston: New York.

Firbas, J. (1992) *Functional sentence perspective in written and spoken communication.* Cambridge University Press.

Firth, J.R. (1957) *Papers in linguistics (1934–1951).* Oxford University Press.

Fischer, O., Nänny, M. (eds) (2001) *The motivated sign.* John Benjamins: Amsterdam.

Fish, S.E. (1970) Literature in the reader: affective stylistics, *New Literary History* **2**: 123–62 (Also (1972) Appendix to *Self-consuming artefacts.* University of California Press: Berkeley & Los Angeles).

Fish, S.E. (1973) What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? In Chatman, S. (ed.) *Approaches to poetics.* Columbia University Press: New York.

Fish, S.E. (1980) *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities.* Harvard University Press: Cambridge, MA.

Fish, S.E. (1981) Why no one's afraid of Wolfgang Iser, *Diacritics* **11**: 2–13.

Fishman, J.A. (1971) *Sociolinguistics: a brief introduction.* Newbury House: Rowley.

Fiske, J. (1982) *Introduction to communication studies.* Methuen.

Fludernik, M. (1993) *The fictions of language and the languages of fiction.* Routledge.

Fludernik, M. (1996) *Towards a 'natural' narratology.* Routledge.

Fludernik, M. (2000) Genres, text types or discourse modes?, *Style* **34**: 274–93.

Fludernik, M. (2009) *An introduction to narratology.* Routledge.

Forster, E.M. (1927) *Aspects of the novel.* Edward Arnold.

Foucault, M. (1966) *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.* Bibliothèque des sciences humaines: Paris (translated 1970 *The order of things: an archaeology of the human sciences.* Tavistock).

Foucault, M. (1972) *The archaeology of knowledge.* Tavistock.

Foucault, M. [1969] (1977) *Language, counter-memory, practice.* Basil Blackwell.

Fowler, A. (1982) *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes.* Clarendon.



Fowler, R. (1971) *The languages of literature*. Routledge & Kegan Paul.

Fowler, R. (1977) *Linguistics and the novel*. Methuen.

Fowler, R. (1979) Anti-language in fiction, *Style* **13**: 259–78.

Fowler, R. (1981) *Literature as social discourse: the practice of linguistic criticism*. Batsford.

Fowler, R. (1991) *Language in the news: discourse and ideology in the press*. Routledge.

Fowler, R. [1986] (1996) *Linguistic criticism*. Oxford University Press.

Fowler, R., Hodge, R., Kress, G., Trew, T. (1979) *Language and control*. Routledge & Kegan Paul.

Fraser, B. (1975) Hedged performatives. In Cole, P., Morgan, J.L. (eds) *Syntax and semantics 3: speech acts*. Academic Press: New York.

Freeman, D.C. (1993) 'According to my bond': *King Lear* and re-cognition, *Language and Literature* **2**: 1–18.

Freeman, M. (1997) Grounded spaces: deictic *-self* anaphors in the poetry of Emily Dickinson, *Language and Literature* **6**: 7–28.

Friedman, M. (1955) *Stream of consciousness: a study in literary method*. Yale University Press: New Haven.

Frye, N. (1957) *Anatomy of criticism*. Princeton University Press: Princeton, NJ.

Gadamer, H.-G. (1972) *Wahrheit und Methode* (expanded from 1960 edn). Mohr: Tübingen (translated 1975 *Truth and method*. Continuum: New York).

Gadamer, H.-G. (1976) *Philosophical hermeneutics*. University of California Press: Berkeley.

Gallager, C., Greenblatt, S. (2000) *Practising new historicism*. University of Chicago Press.

Garrard, G. (2004) *Ecocriticism*. Routledge.

Garvin, P.L. (ed.) (1964) *A Prague School reader on aesthetics, literary structure and style*. Georgetown University Press: Washington.

Gascoigne, G. (1575, reprinted 1868) *Certayne notes of instruction in English verse*. Edward Arber.

Gavins, J. (2007) *Text world theory: an introduction*. Edinburgh University Press.

Gavins, J., Steen, G. (eds) (2003) *Cognitive poetics in practice*. Routledge.

Gelb, I.J. (1952) *A study of writing*. Routledge & Kegan Paul.

Genette, G. (1972) *Figures III*. Seuil: Paris (translated 1980 *Narrative discourse*. Basil Blackwell).

Genette, G. (1979) *Introduction à l'arch.texte*. Seuil: Paris.

Ghadessy, M. (ed.) (1995) *Thematic development in English texts*. Pinter.

Gibbons, J. (2003) *Forensic linguistics*. Blackwell.

Gibbs, Jr, R.W. (1994) *The poetics of mind: figurative thought, language and understanding*. Cambridge University Press.

Gibson, A. (1996) *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh University Press.

Gibson, A. (1999) *Postmodernity, ethics and the novel*. Routledge.

Giles, H., Coupland, J., Coupland, N. (eds) (1991) *Contexts of accommodation: developments in applied sociolinguistics*. Cambridge University Press.



Gimson, A.C. (1989) *An introduction to the pronunciation of English*. Edward Arnold.

Goatly, A. (1997) *The language of metaphors*. Routledge.

Goatly, A. (2008) *Explorations in stylistics*. Equinox.

Goffman, E. (1955) On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction, *Psychiatry* **18**: 213–31 (Reprinted in Hutchinson, J., Laver, S. (eds) (1972) *Communication in face to face interaction*. Penguin).

Goffman, E. (1974) *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Harper & Row.

Goffman, E. (1979) Footing, *Semiotica* **25**: 1–29.

Goffman, E. (1981) *Forms of talk*. Basil Blackwell: Oxford.

Goodman, S., O'Halloran, K. (eds) (2006) *The art of English: literary creativity*. Palgrave Macmillan.

Green, K. (1997) Butterflies, wheels and the search for literary relevance, *Language and Literature* **6**: 133–8.

Greenblatt, S. (1980) *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. University of Chicago Press.

Gregoriou, C. (2009) *English literary stylistics*. Palgrave Macmillan.

Gregory, M.J. (1965) Old Bailey speech in *A Tale of Two Cities*, *Review of English Literature* **5**: 42–55.

Gregory, M.J. (1967) Aspects of varieties differentiation, *Journal of Linguistics* **3**: 177–98.

Greimas, A.J. (1966) *Sémantique structurale*. Larousse: Paris.

Greimas, A.J. (1970) *Du sens*. Seuil: Paris.

Grice, H.P. (1975) Logic and conversation. In Cole, P., Morgan, J.L. (eds) *Syntax and semantics 3: speech acts*. Academic Press: New York.

Griffin, R.J. (ed.) (2003) *The faces of anonymity*. Palgrave Macmillan.

Groom, B. (1955) *The diction of poetry from Spenser to Bridges*. University of Toronto Press.

Gugin, D.L. (2008) The uses of literature: towards a bidirectional stylistics, *Language and Literature* **17**: 123–36.

Gumperz, J., Levinson, S. (eds) (1996) *Rethinking linguistic relativity*. Cambridge University Press.

Habermas, J. (1993) *Justification and application: remarks on discourse ethics*. MIT Press: Cambridge, MA.

Hall, G. (2005) *Literature in language education*. Palgrave Macmillan.

Halle, M., Keyser, S.J. (1966) Chaucer and the study of prosody, *College English* **28**: 187–219 (Reprinted in Freeman, D.C. (ed.) (1970) *Linguistics and literary style*. Holt, Rinehart & Winston: New York).

Halliday, M.A.K. (1961) Categories of the theory of grammar, *Word* **17**: 241–92.

Halliday, M.A.K. (1971) Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*. Reprinted in Carter, R. and Stockwell, P. (eds) (2008) *The language and literature reader*. Routledge.

Halliday, M.A.K. (1973) *Explorations in the functions of language*. Edward Arnold.



Halliday, M.A.K. (1976) Anti-languages, *American Anthropologist* **78**: 570–86.

Halliday, M.A.K. (1978) *Language as social semiotic.* Edward Arnold.

Halliday, M.A.K. [1985] (2004) *An introduction to functional grammar* (revised by C. Matthiessen). Hodder Arnold.

Halliday, M.A.K., Hasan, R. (1976) *Cohesion in English.* Longman.

Halliday, M.A.K., McIntosh, A., Strevens, P. (1964) *Linguistic sciences and language teaching.* Longman.

Hamburger, K. (1957) *Die Logik der Dichtung* (2nd revised edn 1968). Ernst Klett: Stuttgart (translated 1973 *The logic of literature.* Indiana University Press: Bloomington).

Hamilton, C. (ed.) (2005) Special issue on 'rhetoric and beyond', *Language and Literature* **14**, no. 3.

Harré, R., Brockmeier, J., Mühlhäusler, P. (1999) *Greenspeak: a study of environmental discourse.* Sage.

Harris, R. (1995) *Signs of writing.* Routledge.

Harris, Z. (1952) Discourse analysis, *Language.* **28**: 1–30.

Hasan, R. (1978) Text in the systemic-functional mode. In Dressler, W. (ed.) *Current trends in text linguistics.* De Gruyter: Berlin.

Havránek, B. (1932) The functional differentiation of the standard language (in Czech) (translated 1964 in Garvin, P.L. (ed.) *A Prague School reader on æsthetics, literary structure and style.* Georgetown University Press: Washington).

Hawthorn, J. (1985) *Narrative: from Malory to motion pictures.* Edward Arnold.

Herman, D. (2002) *Story logic.* University of Nebraska Press: Lincoln.

Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.-L. (eds) (2005) *Routledge encyclopedia of narrative theory.* Routledge.

Herman, V. (1995) *Dramatic discourse: dialogue as interaction in plays.* Routledge.

Hirsch, E.D. (1967) *Validity in interpretation.* Yale University Press: New Haven.

Hjelmslev, L. (1943) *Prolegomena to a theory of language* (in Danish) (translated 1961 University of Wisconsin Press: Madison).

Hockett, C.F. (1958) *A course in modern linguistics.* Macmillan: New York.

Hodge, R., Kress, G. [1979] (1993) *Language as ideology.* Routledge.

Hoey, M. (1983) *On the surface of discourse.* Allen & Unwin.

Hoey, M. (2005) *Lexical priming.* Routledge.

Holub, R.C. (1984) *Reception theory: a critical introduction.* Methuen.

Honey, J. (1985) Acrolect and hyperlect: the redefinition of English RP, *English Studies* **66**: 241–57.

Hoover, D. (2004) Altered text, altered worlds, altered styles, *Language and Literature* **13**: 99–118.

Hopper, P., Traugott, E.C. [1993] (2003) *Grammaticalization.* Cambridge University Press.

Horn, L., Ward, G. (eds) (2000) *The handbook of pragmatics.* Blackwell.

Hough, G. (1970) Narration and dialogue in Jane Austen, *Critical Quarterly* **12**: 201–29.



Hudson, R. (1996) 2nd edn. *Sociolinguistics*. Cambridge University Press.

Humphrey, R. (1954) *Stream of consciousness in the modern novel*. University of California Press: Berkeley & Los Angeles.

Hunston, S., Thompson, G. (eds) (2000) *Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse*. Oxford University Press.

Hurford, J., Heasley, B., Smith, M. (2007) *Semantics: a course book*. Cambridge University Press.

Hussey, S.S. (1992) *The literary language of Shakespeare* (2nd edn). Longman.

Hutchby, I., Wooffit, R. (1998) *Conversation analysis: principles, practices and applications*. Polity Press.

Hutcheon, L. (1985) *A theory of parody*. Methuen.

Hymes, D. (1971) Competence and performance in linguistic theory. In Huxley, R., Ingram, E. (eds) *Language acquisition: models and methods*. Academic Press: New York.

Hymes, D. (1974) Ways of speaking. In Bauman, R., Sherzer, J. (eds) *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge University Press.

Ilie, C. (1998) Questioning is not asking: the discursive functions of rhetorical questions in American talk shows, *Texas Linguistic Forum* **39**: 122–35.

Ingarden, R. (1973) *The literary work of art*. Northwestern University Press: Evanston. (First published in Polish, 1931.)

Iser, W. (1971) Indeterminacy and the reader's response to prose fiction. In Hillis Miller, J. (ed.) *Aspects of narrative*. Columbia University Press: New York. (First published in German, 1970.)

Iser, W. (1974) *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press: Baltimore.

Iser, W. (1978) *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press: Baltimore.

Jakobson, R. (1956) Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. In Jakobson, R., Halle, M. (eds) *Fundamentals of language*. Mouton: The Hague.

Jakobson, R. (1960) Closing statement: linguistics and poetics. In Sebeok, T.A. (ed.) *Style and language*. MIT Press: Cambridge, MA.

Jakobson, R., Jones, L.G. (1970) *Shakespeare's verbal art in 'Th'Expense of Spirit'*. Mouton: The Hague.

Jakobson, R., Lévi-Strauss, C. (1962) 'Les Chats' de Baudelaire, *L'Homme* **2**: 5–21.

Jakobson, R., Pomorska, K. (1983) *Dialogues*. MIT Press: Cambridge, MA.

Jauss, H.R. (1974) Literary history as a challenge to literary theory (first delivered as lecture in German, Konstanz, 1967). In Cohen, R. (ed.) *New directions in literary history*. Routledge & Kegan Paul (reprinted in Jauss, H.R. (1982) *Toward an aesthetic of reception*. University of Minnesota Press: Minneapolis).

Jeffries, L. (2009) *Opposites in discourse: the construction of oppositional meaning*. Continuum.

Jeffries, L. (2010) *Critical stylistics*. Palgrave Macmillan.

Jespersen, O. (1922) *Language*. Allen & Unwin.



Jespersen, O. (1949) *A Modern English grammar on historical principles.* Allen & Unwin.

Johnson, B. (2008) *Persons and things.* Harvard University Press: Cambridge, MA.

Johnson, M. (1987) *The body and the mind.* University of Chicago Press.

Johnson, S. (1755) *A dictionary of the English language* (2 vols). Knapton, Longman, Hitch, Hawes, Miller & Dodsley.

Joos, M. (1962) The five clocks, *International Journal of American Linguistics* **28**, no. 2, pt 5, Bloomington.

Jordan, M. (1984) *Rhetoric of everyday English texts.* Allen & Unwin.

Joseph, M. (1947) *Shakespeare's use of the arts of language.* Hafner: New York.

Jucker, A.H. (ed.) (1995) *Historical pragmatics.* John Benjamins: Amsterdam.

Jucker, A.H., Ziv, Y. (eds) (1998) *Discourse markers: descriptions and theory.* John Benjamins: Amsterdam.

Kachru, B. (1987) *Discourse across cultures: strategies in world Englishes.* Prentice-Hall: New York.

Kawin, B. (1978) *Mindscreen: Bergman, Godard and first-person film.* Princeton University Press: Princeton, NJ.

Keen, S. (2007) *Empathy and the novel.* Oxford University Press: New York.

Kennedy, A.K. (1983) *Dramatic dialogue: the duologue of personal encounter.* Cambridge University Press.

Kennedy, G. (1998) *Comparative rhetoric: a historical and cross-cultural interpretation.* Oxford University Press: New York.

Keppel-Jones, D. (2001) *The strict metrical tradition; variations in the literary iambic pentameter.* McGill-Queen's University Press: Montreal, Canada.

Kermode, F. (1978) *The sense of an ending.* Oxford University Press: New York.

Kiparsky, P. (1977) The rhythmic structure of English verse, *Linguistic Inquiry* **8**: 189–247.

Kress, G. (2003) *Literacy in the new media age.* Routledge.

Kress, G., van Leeuwen, T. (1996) *Reading images: the grammar of visual design.* Routledge.

Kress, G., van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication.* Arnold.

Kristeva, J. (1969) *Semiotikè: recherches pour une sémanalyse.* Seuil: Paris.

Kristeva, J. (1970) *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle.* Mouton: The Hague.

Kuno, S., Kaburaki, E. (1977) Empathy and syntax, *Linguistic Inquiry* **8**: 627–72.

Labov, W. (1972) *Language in the inner city.* University of Pennsylvania Press: Philadelphia.

Labov, W., Waletsky, J. (1967) Narrative analysis: oral versions of personal experience. In Helm, J. (ed.) *Essays on the verbal and visual arts.* University of Washington Press: Seattle.

Lacan, J. (1966) *Écrits.* Seuil: Paris (translated 1977 *Writings.* Tavistock Publications).



Lakoff, G. (1971) On generative semantics. In Steinberg, D.D., Jakobovits, L.A. (eds) *Semantics*. Cambridge University Press.

Lakoff, G. (1972) Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts, *Chicago Linguistic Society Papers* **8**: 183–228.

Lakoff, G. (1987) *Women, fire and dangerous things*. University of Chicago Press: Chicago.

Lakoff, G., Johnson, M. [1980] (2003) *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

Lakoff, G., Turner, M. (1989) *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.

Lakoff, R. (1973) The logic of politeness; or minding your p's and q's, *Papers from the Ninth Regional meeting of the Chicago Linguistic Society* **8**: 292–305.

Lakoff, R. (1975) *Language and woman's place*. Harper & Row: New York.

Lambert, M. (1975) *Malory: style as vision in 'Le Morte d'Arthur'*. Yale University Press: New Haven.

Langacker, R. (1987–1991) *Foundations of cognitive grammar. Vol. 1–2*. University of Stanford Press.

Langacker, R. (2008) *Cognitive grammar: a basic introduction*. Oxford University Press.

Lanham, R. (1991) *A handlist of rhetorical terms*. University of California Press: Berkeley.

Lanser, S. (1981) 2nd edn. *The narrative act: point of view in prose fiction*. Princeton University Press: Princeton, NJ.

Lanser, S. (1986) Towards a feminist narratology, *Style* **20**: 341–63.

Leavis, F.R. (1948) *The great tradition*. Chatto & Windus.

Leavis, F.R. (1952) *The common pursuit*. Chatto & Windus.

Leech, G.N. (1965) 'This bread I break': language and interpretation, *Review of English Literature* **6**: 66–75.

Leech, G.N. (1969) *A linguistic guide to English poetry*. Longman.

Leech, G.N. [1974] (1981) 2nd edn. *Semantics*. Penguin.

Leech, G.N. (1983) *Principles of pragmatics*. Longman.

Leech, G.N. (1985) Stylistics. In van Dijk, T.A. (ed.) *Discourse and literature*. John Benjamins: Amsterdam.

Leech, G.N. (2008) *Language in literature: style and foregrounding*. Longman.

Leech, G.N., Short, M.H. [1981] (2007) *Style in fiction*. Longman.

Leith, D., Myerson, G. (1989) *The power of address: explorations in rhetoric*. Routledge.

Lemon, L., Reis, M.J. (eds) (1965) *Russian formalist criticism*. University of Nebraska Press: Lincoln.

Lentricchia, F., Dubois, A. (eds) (2003) *Close readings: the reader*. Duke University Press: Durham, NC.

Levin, S.R. (1962) *Linguistic structures in poetry*. Mouton: The Hague.

Levin, S.R. (1965) Internal and external deviation in poetry. *Word* **21**: 225–37.

Levinson, S.C. (1983) *Pragmatics*. Cambridge University Press.

Levinson, S.C. (2000) *Presumptive meanings: the theory of generalized conversational implicature*. MIT Press: Cambridge, MA.



Lévi-Strauss, C. (1958) *Anthropologie Structurale*. Plon: Paris.

Lévi-Strauss, C. (1966) *The savage mind*. Weidenfeld & Nicolson. (First published in French, 1962)

Lewis, D. (1973) *Counterfactuals*. Blackwell.

Lewis, D. (1979) Scorekeeping in a language game, *Journal of Philosophical Logic* **8**: 339–59.

Lewis, D. (1986) *On the plurality of worlds*. Blackwell.

Lindquist, H. (2009) *Corpus linguistics and the description of English*. Edinburgh University Press.

Lodge, D. (1966) *Language of fiction*. Routledge & Kegan Paul.

Lodge, D. (1977) *The modes of modern writing: metaphor, metonymy and the typology of modern literature*. Edward Arnold.

Lodge, D. (1981) Modernism, antimodernism and postmodernism. In *Working with structuralism*. Routledge & Kegan Paul.

Lorck, E. (1921) *Die 'erlebte Rede'*. Carl Winters: Heidelberg.

Lord, A.B. [1960] (2000) *The singer of tales: a study in the process of Yugoslav, Greek and Germanic oral poetry*. Harvard University Press: Cambridge, MA.

Lotman, Y. (1971) *The structure of the artistic text* (in Russian). Brown University Press: Providence, RI.

Lotman, Y. (1972) *Analysis of the poetic text* (translated 1976. Ann Arbor: Ardis).

Louw, W. (1993) Irony in the text or insincerity in the writer? The diagnostic potential of semantic prosodies. In Baker, M., Francis, G., Tognini-Bonelli, T. (eds) *Text and technology: in honour of John Sinclair*. John Benjamins: Amsterdam.

Louwerse, M., van Peer, W. (eds) (2002) *Thematics: interdisciplinary studies*. John Benjamins: Amsterdam.

Lyons, J. (1963) *Structural semantics*. Basil Blackwell.

Lyons, J. (1977) *Semantics* (2 vols). Cambridge University Press.

Lyotard, J.-F. (1984) *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester University Press.

Mackay, R. (1996) Mything the point: a critique of objective stylistics, *Language and Communication* **16**: 81–93.

Mackenzie, I. (2002) *Paradigms of reading: relevance theory and deconstruction*. Palgrave Macmillan.

Magoun, Jr, F.P. (1953) Oral-formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry, *Speculum* **28**: 446–67.

Mahlberg, M. (2010) *Corpus stylistics and Dickens' fiction*. Routledge.

Malinowski, B.K. (1935) *Coral gardens and their magic*. Allen & Unwin.

Malpas, S. (2006) *The Postmodern*. Routledge.

de Man, P. (1979) *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzche, Rilke and Proust*. Yale University Press: New Haven.

Martin, J.R., Rose, D. (2003) *Working with discourse*. Continuum.



Martin, J.R., White, P.R. (2003) *The language of evaluation: appraisal in English*. Palgrave Macmillan.

Martinec, R., van Leeuwen, T. (2008) *The language of new media design*. Routledge.

Mauss, M. (1936) *Sociologie et anthropologie*. Presses Universitaires de France: Paris.

Maybin, J., Swann, J. (eds) (2006) *The art of English; everyday creativity*. Palgrave Macmillan.

McCarthy, M., Carter, R. (eds) (1994) *Language as discourse: perspectives for language teaching*. Longman.

McCawley, J.D. (1968) The role of semantics in a grammar. In Bach, E., Harms, R. (eds) *Universals in linguistic theory*. Holt, Rinehart & Winston: New York.

McHale, B. (1978) Free indirect discourse: a survey of recent accounts, *Poetics and Theory of Literature* **3**: 249–87.

McIntosh, A. (1963) A new approach to Middle English dialectology, *English Studies* **44**: 1–11.

McIntyre, D. (2006) *Point of view in plays*. John Benjamins: Amsterdam.

McIntyre, D. (2008) Integrating multimodal analysis and the stylistics of drama, *Language and Literature* **17**: 309–34.

McLeod, J. [2000] (2010) *Beginning postcolonialism*. Manchester University Press.

McLuhan, M. (1964) *Understanding media*. Routledge & Kegan Paul.

Mey, J. (2000) *When voices clash: a study in literary pragmatics*. Mouton: Berlin.

Mey, J. [1993] (2001) *Pragmatics: an introduction*. Blackwell: Oxford.

Meyer, C. (1992) *Apposition*. Cambridge University Press.

Miles, J. (1967) *Style and proportion: the language of prose and poetry*. Little, Brown: Boston.

Milic, L.T. (1967) *A quantitative approach to the style of Jonathan Swift*. Mouton: The Hague.

Mills, S. (1995) *Feminist stylistics*. Routledge.

Mills, S. (2003) *Gender and politeness*. Cambridge University Press.

Mills, S. (2005) *Gender and colonial space*. Manchester University Press.

Mills, S. (2008) *Language and sexism*. Cambridge University Press.

Milroy, L. (1980) *Language and social networks*. Basil Blackwell.

Morson, G.S., Emerson, C. (1990) *Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics*. Stanford University Press: Stanford.

Morton, A. (1978) *Literary detection: how to prove authorship and fraud in literature and documents*. Bowker.

Mukařovský, J. (1932) Standard language and poetic language (translated 1964 in Garvin, P.L. (ed.) *A Prague School reader on æsthetics, literary structure and style*. Georgetown University Press).

Mufwene, S. (2001) *The ecology of language evolution*. Cambridge University Press.

Murphy, M.L. (2003) *Semantic relations and the lexicon*. Cambridge University Press.

Nash, W. (1980) *Designs in prose: a study of compositional problems and methods*. Longman.



Nash, W. (1985) *The language of humour*. Longman.

Nash, W. (1989) *Rhetoric: the wit of persuasion*. Basil Blackwell.

Nash, W. (1993) *Jargon: its uses and abuses*. Blackwell.

Nevalainen, T., Raumolin-Brunberg, H. (2003) *Historical sociolinguistics*. Longman.

Nicol, B. (2009) *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge University Press.

Nida, E.A. (1975) *Componential analysis of meaning: an introduction to semantic structures*. Mouton: The Hague.

Nowottny, W. (1962) *The language poets use*. Athlone Press.

Ogden, C.K., Richards, I.A. (1923) *The meaning of meaning*. Routledge & Kegan Paul.

O'Halloran, K. (1997) Why Whorf has been misconstrued in stylistics and critical linguistics, *Language and Literature* **6**: 163–80.

O'Halloran, K.L. (ed.) (2004) *Multimodal discourse*. Continuum.

Ohmann, R. (1964) Generative grammars and the concept of literary style, *Word* **20**: 423–39 (reprinted in Freeman, D.C. (ed.) (1970) *Linguistics and literary style*. Holt, Rinehart & Winston: New York).

Ohmann, R. (1971) Speech acts and the definition of literature, *Philosophy and Rhetoric* **4**: 1–19.

Ong, W.J. (1982) *Orality and literacy*. Methuen.

Ong, W.J. (1984) Orality, literacy, and medieval textualization, *New Literary History* **16**: 1–12.

Orton, H., Barry, M., Halliday, W., Wakelin, M. (1962–71) *Survey of English dialects* (4 vols). E.J. Arnold.

Page, N. (1973) *Speech in the English novel*. Longman.

Page, R. (2006) *Literary and linguistic approaches to feminist narratology*. Palgrave Macmillan.

le Page, R. (1968) Problems of description in multilingual communities, *Transactions of the Philological Society*: 189–212.

Palmer, A. (2004) *Fictional minds*. University of Nebraska Press: Lincoln.

Palmer, F.R. (1981) 2nd edn. *Semantics*. Cambridge University Press.

Parry, M. (1930) Studies in the epic technique of oral-verse making I: Homer and Homeric style, *Harvard Studies in Classical Philology* **41**.

Partridge, E. (1973) revised edn. *Usage and abusage*. Penguin.

Pascal, R. (1977) *The dual voice: free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester University Press.

Pavel, T.G. (1985) Literary narratives. In van Dijk, T.A. (ed.) *Discourse and literature*. John Benjamins: Amsterdam.

Pavel, T.G. (1986) *Fictional worlds*. Harvard University Press: Cambridge, MA.

Peacham, H. (1577) *The Garden of Eloquence*. H. Jackson.

van Peer, W. (1986) *Stylistics and psychology: investigations of foregrounding*. Croom Helm.

van Peer, W. (ed.) (2007) Special issue on foregrounding, *Language and Literature* **16**, no. 2.



van Peer, W., Chatman, S. (eds) (2001) *New perspectives on narrative perspective.* State University of New York Press.

Peirce, C.S. (1931–58) *Collected papers* (8 vols). Harvard University Press: Cambridge, MA.

Phelan, J. (2004) *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration.* Cornell University Press: Ithaca.

Pilkington, A. (2000) *Poetic effects: a relevance theory perspective.* John Benjamins: Amsterdam.

Pinker, S. (1994) *The language instinct.* HarperCollins: New York.

Plett, H.F. (1977) Concepts of style: a classificatory and a critical approach, *Language and Style* 12: 269–81.

Plett, H.F. (1985) Rhetoric. In van Dijk, T.A. (ed.) *Discourse and literature.* John Benjamins: Amsterdam.

Pope, R. (1995) *Textual intervention: critical and creative strategies for literary studies.* Routledge.

Pope, R. (2005a) *Creativity: theory, history, practice.* Routledge.

Pope, R. (2005b) Review article: the return of creativity, *Language and Literature* **14**: 376–89.

Popper, K. (1972) *Objective knowledge: an evolutionary approach.* Routledge & Kegan Paul.

Pratt, M.L. (1977) *Toward a speech act theory of literary discourse.* Indiana University Press: Bloomington.

Preston, D. (ed.) (1999) *A handbook of perceptual dialectology, vol. 1.* John Benjamins: Amsterdam.

Prince, G. (1971) Notes toward a category of fictional narratees, *Genre* **4**: 100–6.

Prince, G. [1987] (2003) *A dictionary of narratology.* University of Nebraska Press: Lincoln.

Princen, T. (2010) *Treading softly: paths to ecological order.* MIT Press: Cambridge, MA.

Propp, V. (1928) *Morphology of the folktale* (translated 1968 University of Texas Press: Austin).

Punter, D. (2007) *Metaphor.* Routledge.

Puttenham, G. (1589) *Arte of English poesie* (reprinted 1936 Cambridge University Press).

Quirk, R. (1959) *Charles Dickens and appropriate language.* University of Durham Press.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., Svartvik, J. (1972) *A grammar of contemporary English.* Longman.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., Svartvik, J. (1985) *A comprehensive grammar of the English language.* Longman.

Rampton, B. (1995) *Crossing: language and ethnicity among adolescents.* Longman.

Rayson, P. (2008) *Wmatrix: a web-based corpus processing environment.* Computing Dept., Lancaster University.

Richards, I.A. (1925) *Principles of literary criticism.* Kegan Paul.

Richards, I.A. (1929) *Practical criticism.* Kegan Paul.

Richards, I.E. (1936) *The philosophy of rhetoric.* Oxford University Press.



Riffaterre, M. (1959) Criteria for style analysis, *Word* **15**: 154–74.

Riffaterre, M. (1966) Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's 'Les Chats', *Yale French Studies* **36/7**: 200–42 (Also in Babb, H.S. (ed.) (1972) *Essays in stylistic analysis*. Harcourt, Brace, Jovanovich: New York).

Riffaterre, M. (1978) *Semiotics of poetry*. Indiana University Press: Bloomington.

Rimmon-Kenan, S. [1983] (2002) *Narrative fiction: contemporary poetics*. Routledge.

Robson, M., Stockwell, P. (2005) *Language in theory: a resource book for students*. Routledge.

Ronen, R. (1994) *Possible worlds in literary theory*. Cambridge University Press.

Ross, A.C. (1956) U and non-U. In Mitford, N. (ed.) *Noblesse oblige*. Hamish Hamilton.

Ryan, M.-L. (1991) *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Indiana University Press: Bloomington.

Ryan, M.-L. (2001) *Narrative as virtual reality*. Johns Hopkins University Press: Baltimore.

Ryan, M.-L. (ed.) (2004) *Narrative across media*. University of Nebraska Press: Lincoln.

Sacks, H. (1992) *Lectures on conversation, vols 1, 2*. Blackwell: Oxford.

Sacks, H., Schegloff, E., Jefferson, G. (1974) A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation, *Language* **50**: 696–735.

Said, E. (1978) *Orientalism*. Routledge & Kegan Paul.

Samuels, M. (1963) Some applications of Middle English dialectology, *English Studies* **44**: 81–94.

Sankoff, G. (1972) Language use in multilingual societies. In Pride, J., Holmes, J. (eds) *Sociolinguistics: selected readings*. Penguin.

Sarris, A. (1968) *The American cinema: directors and directions, 1929–1968*. Dutton: New York.

de Saussure, F. [1916] (1974) *Course in general linguistics*. Fontana.

Schank, R., Abelson, R. (1977) *Scripts, plans, goals and understanding*. Erlbaum: Hillsdale, NJ.

Schmidt, S.J. (1982) *Foundations for the empirical study of literature*. Buske: Hamburg.

Scott, M. (1999) *WordSmith Tools*. Oxford University Press.

Scott, M., Tribble, C. (2006) *Textual patterns: key words and corpus analyses in language*. John Benjamins: Amsterdam.

Searle, J.R. (1969) *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge University Press.

Searle, J.R. (1975) Indirect speech acts. In Cole, P., Morgan, J.L. (eds) *Syntax and semantics 3: speech acts*. Academic Press: New York.

Searle, J.R. (1976) A classification of illocutionary acts, *Language in Society* **5**: 1–23.

Searle, J.R. (1979) *Expression and meaning*. Cambridge University Press.

Searle, J.R. (1989) *Intentionality: an essay in the philosophy of mind*. Cambridge University Press.

Sell, R.D. (ed.) (1991) *Literary pragmatics*. Routledge.



Sell, R.D. (2000) *Literature as communication.* John Benjamins: Amsterdam.

Semino, E. (1997) *Language and world creation in poems and other texts.* Longman.

Semino, E. (2002) Cognitive stylistics and mind style. In Semino E., Culpeper, J. (eds) *Cognitive stylistics: language and cognition in text analyses.* John Benjamins: Amsterdam.

Semino, E. (2007) Mind style twenty-five years on, *Style* **41**: 153–73.

Semino, E. (2008) *Metaphor in discourse.* Cambridge University Press.

Semino, E., Culpeper, J. (eds) (2002) *Cognitive stylistics: language and cognition in text analyses.* John Benjamins: Amsterdam.

Semino, E., Short, M. (2004) *Corpus stylistics: speech, writing and thought representation in a corpus of English writing.* Routledge.

Semino, E., Short, M., Culpeper, J. (1997) Using a corpus to test a model of speech and thought presentation, *Poetics* **25**: 17–43.

Shannon, C.E., Weaver, W. (1949) *The mathematical theory of communication.* University of Illinois Press.

Shen, Y. (2007) Foregrounding in poetic discourse: between deviation and cognitive constraints, *Language and Literature* **16**: 169–81.

Shen, Y., Aisenman, R. (2008) 'Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter': synaesthetic metaphors and cognition, *Language and Literature* **17**: 107–22.

Shklovsky, V. (1917) Art as technique (translated in Lemon, L., Reis, M.J. (eds) (1965) *Russian Formalist criticism.* University of Nebraska Press: Lincoln).

Shklovsky, V. (1925) *On the theory of prose* (in Russian). Moscow.

Short, M.H. (1986) Literature and language teaching and the nature of language. In D'haen, T. (ed.) *Linguistics and the study of literature.* Rodopi: Amsterdam.

Short, M. (1988) Speech presentation, the novel and the press. In van Peer, W. (ed.) *The taming of the text: explorations in language, literature and culture.* Routledge.

Short, M. (1996) *Exploring the language of poems, plays and prose.* Addison Wesley Longman.

Short, M., Semino, E., Culpeper, J. (1996) Using a corpus for stylistic research: speech and thought presentation. In Thomas, J., Short, M. (eds) *Using corpora in language research.* Longman.

Short, M., Freeman, D.C., van Peer, W., Simpson, P. (1998) Stylistics, criticism and myth representation again: squaring the circle with Ray Mackay's subjective solution for all problems, *Language and Literature* **7**: 39–50.

Short, M., van Peer, W. (1999) A reply to Mackay, *Language and Literature* **8**: 269–75.

Showalter, E. (1979) Towards a feminist poetics. In Jacobus, M. (ed.) *Women writing and writing about women.* Croom Helm.

Shukman, A. (1980) *The new Soviet semiotics.* Methuen.

Shuy, R. (1993) *Language crimes.* Blackwell: Oxford.

Silverstein, M., Urban, G. (eds) (1996) *Natural histories of discourse.* Chicago University Press.



Simon-Vandenbergen, S., Taverniers, M., Ravelli, L. (eds) (2003) *Grammatical metaphor and views from systemic functional linguistics.* John Benjamins: Amsterdam.

Simpson, P. [1993] (2003) *Language, ideology and point of view.* Routledge.

Simpson, P. (2004) *Stylistics: a resource book for students.* Routledge.

Sinclair, J. (1966) Taking a poem to pieces. In Fowler, R. (ed.) *Essays on style and language.* Routledge & Kegan Paul.

Sinclair, J. (1972) *A course in spoken English.* Oxford University Press.

Sinclair, J. (1991) *Corpus, concordance, collocation.* Oxford University Press.

Sinclair, J. McH., Coulthard, R.M. (1975) *Towards an analysis of discourse.* Oxford University Press.

Slembrouck, S. (1992) The parliamentary Hansard 'verbatim' report: the written construction of spoken discourse, *Language and Literature* 1: 101–20.

Smith, B.H. (1968) *Poetic closure.* University of Chicago Press.

Smith, C.S. (2003) *Modes of discourse.* Cambridge University Press.

Sonnino, L.A. (1968) *A handbook to sixteenth-century rhetoric.* Routledge & Kegan Paul.

Sotirova, V. (2006) Reader responses to narrative point of view, *Poetics* **34**: 108–33.

Spender, D. (1980) *Man made language.* Routledge & Kegan Paul.

Sperber, D., Wilson, D. (1982) Mutual knowledge and relevance in theories of comprehension. In Smith, N. (ed.) *Mutual knowledge.* Academic Press: New York.

Sperber, D., Wilson, D. [1986] (1995) *Relevance: communication and cognition.* Blackwell: Oxford.

Spitzer, L. (1928) *Stilstudien* (2 vols). Max Hueber: Munich.

Spitzer, L. (1948) *Linguistics and literary history: essays in stylistics.* Princeton University Press: Princeton, NJ.

Spurgeon, C.F. (1935) *Shakespeare's imagery and what it tells us.* Cambridge University Press.

Stanzel, F.K. (1959) Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens, *Deutsche Vierteljahrfestschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte* **33**: 1–12.

Stanzel, F.K. (1971) *Narrative situations in the novel.* Indiana University Press: Bloomington. (First published in German, 1955.)

Stanzel, F.K. (1984) *A theory of narrative.* Cambridge University Press.

Steen, G. (1994) *Understanding metaphor.* Longman.

Steen, G. (ed.) (2004) Special issue on metonymy, *Style* **38**, no.4.

Steiner, G. (1975) *After Babel: aspects of language and translation.* Oxford University Press.

Sternberg, M. (1982) Point of view and the indirectness of direct speech, *Language and Style* **15**: 67–117.

Stockwell, P. (2002) *Cognitive poetics: an introduction.* Routledge.

Stockwell, P. (2003) Schema poetics and speculative cosmology, *Language and Literature* **12**: 252–71.



Stockwell, P. (2009) *Texture: a cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh University Press.

Stubbs, M. (1983) *Discourse analysis*. Oxford.

Stubbs, M. (1996) *Text and corpus analysis: computer-assisted studies of language and culture*. Oxford.

Stubbs, M. (2001) *Words and phrases: corpus studies of lexical semantics*. Oxford.

Studer, P. (2008) *Historical corpus stylistics: media, technology and change*. Continuum.

Sunderland, J. (2004) *Gendered discourses*. Basingstoke.

Swales, J.M. (1990) *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge University Press.

Tagliamonte, S. (2006) *Analysing sociolinguistic variation*. Cambridge University Press.

Taglicht, J. (1985) *Message and emphasis: on focus and scope in English*. Longman.

Talib, I.S. (2002) *The language of post-colonial literatures: an introduction*. Routledge.

Tannen, D. (1989) *Talking voices: repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*. Cambridge University Press.

Taylor, T.J., Toolan, M. (1984) Recent trends in stylistics, *Journal of Literary Semantics* **13**: 57–79.

Teranishi, M. (2008) *Polyphony in fiction*. Peter Lang: Berlin.

Thompson, G. (2004) *Introducing functional grammar*. Arnold.

Thompson, J.B. (1984) *Studies in the theory of ideology*. Polity Press.

Thorne, J.P. (1965) Stylistics and generative grammars, *Journal of Linguistics* **1**: 49–59 (reprinted in Freeman, D.C. (ed.) (1970) *Linguistics and literary style*. Holt, Rinehart & Winston).

Thorne, J.P. (1969) Poetry, stylistics and imaginary grammars, *Journal of Linguistics* **5**: 147–50.

Tillotson, G. (1961) *Augustan studies*. Athlone Press.

Tillotson, K. (1959) *The tale and the teller*. Rupert Hart-Davis.

Todorov, T. (1966) Les catégories du récit litteraire, *Communications* **8**: 125–51.

Todorov, T. (1967) *Littérature et signification*. Larousse: Paris.

Todorov, T. (1969) *Grammaire du Decameron*. Mouton: The Hague.

Todorov, T. (1971) *La poétique de la prose*. Seuil: Paris (translated 1977 *The poetics of prose*. Cornell University Press: New York).

Toolan, M. (1997) What is critical discourse analysis and why are people saying such terrible things about it? *Language and Literature* **6**: 83–103.

Toolan, M. [1988] (2001) *Narrative: a critical linguistic introduction*. Routledge.

Toolan, M. (ed.) (2002) *Critical discourse analysis: critical concepts in linguistics, vols 1–4*. Routledge.

Torgovnick, M. (1981) *Closure in the novel*. Princeton University Press: Princeton, NJ.

Traugott, E.C. (2003) From subjectification to intersubjectification. In Hickey, R. (ed.) *Motives for language change*. Cambridge University Press.



Trier, J. (1934) Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* **10**: 428–49.

Trubetzkoy, N.S. (1939) *Grundzüge der Phonologie*. Cercle linguistique de Prague.

Trudgill, P. (1995) *Sociolinguistics: an introduction*. Penguin.

Truss, L. (2003) *Eats, shoots and leaves*. Profile.

Tsur, R. (2007) Issues in literary synaesthesia, *Style* **41**: 26–34.

Turner, V. (1967) The liminal period in rites of passage. In *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press: Ithaca.

Tuve, R. (1947) *Elizabethan and metaphysical imagery*. University of Chicago Press.

Uspensky, B. (1973) *A poetics of composition*. University of California Press: Berkeley.

Vachek, J. (ed.) (1964) *A Prague School reader in linguistics*. Indiana University Press: Bloomington.

Verdonk, P. (2002) *Stylistics*. Oxford University Press.

Verdonk, P. (2005) Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics, *Language and Literature* **14**: 231–44.

Voloshinov, V. (1973) *Marxism and the philosophy of language*. Seminar Press: New York. (First published 1929 in Russian.)

Vossler, K. (1932) *The spirit of language in civilization*. Routledge & Kegan Paul.

Wales, K. (1990) Phonotactics and phonaesthesia: the power of folk-lexicology. In Ramsaran, S. (ed.) *Studies in the pronunciation of English*. Routledge.

Wales, K. (1993) Teach yourself rhetoric: a stylistic analysis of Larkin's *Church Going*. In Verdonk, P. (ed.) *Twentieth-century poetry: from text to context*. Routledge.

Wales, K. (ed.) (1994) *Feminist linguistics in literary criticism*. D.S. Brewer/English Association.

Wales, K. (1995) The ethics of stylistics: towards an ethical stylistics, *Moderna Språk* **89**: 9–14.

Wales, K. (1996) *Personal pronouns in present-day English*. Cambridge University Press.

Wales, K. (2002) 'Everyday verbal mythology': pronouns and personification in non-literary English. In Klages-Kubitzki, M., Reich, S., Scholz, S. (eds) *Language in context and cognition*. Langenscheidt-Longman: Munich.

Wales, K. (2007) Keywords revisited: media, *Critical Quarterly* **49**: 6–17.

Wales, K. (2008) The anxiety of influence: Hoggart, liminality and Melvyn Bragg's *Crossing the Lines*. In Owen, S. (ed.) *Re-reading Richard Hoggart*. Cambridge Scholars Publishing.

Wales, K. (2009) Unnatural conversations in unnatural conversations: speech reporting in the discourse of spiritual mediumship, *Language and Literature* **18**: 347–56.

Wales, K. (2010) The stylistics of poetry: Walter de la Mare's *The Listeners*. In McIntyre, D., Busse, B. (eds) *Language and style*. Basingstoke.

Walsh, C. (2001) *Gender and discourse*. Pearson Education.

Walton, K.L. (1978) How remote are fictional worlds from the real world? *Journal of Aesthetics and Art Criticism* **37**: 11–23.



Watson, G., Zyngier, S. (eds) (2007) *Literature and stylistics for language learners.* Palgrave Macmillan.

Watts, R. (2003) *Politeness.* Cambridge University Press.

Waugh, P. (1984) *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.* Methuen.

Wells, J.C. (1982) *Accents of English* (3 vols). Cambridge University Press.

Werth, P.W. (1976) Roman Jakobson's verbal analysis of poetry, *Journal of Linguistics* **12**: 21–73.

Werth, P. (1999) *Text worlds: representing conceptual space in discourse.* Pearson Education.

Whorf, B.L. (1956) *Language, thought and reality.* MIT Press: Cambridge, MA.

Widdowson, H.G. (1972) On the deviance of literary discourse, *Style* **6**: 292–308 (reprinted in Carter, R., Stockwell, P. (eds) (2008) *The language and literature reader.* Routledge).

Widdowson, H.G. (1975) *Stylistics and the teaching of literature.* Longman.

Widdowson, H.G. (1979) *Explorations in applied linguistics.* Oxford University Press.

Widdowson, H.G. (1983) The deviant language of poetry. In Brumfit, C.J. (ed.) *Teaching literature overseas: language-based approaches.* Pergamon.

Widdowson, H.G. (1995) Discourse analysis: a critical view, *Language and Literature* **4**: 157–72.

Widdowson, H.G. (1996) Reply to Fairclough: discourse and interpretation: conjectures and refutations, *Language and Literature* **5**: 57–69.

Widdowson, H.G. (2002) Verbal art and social practice, *Language and Literature* **11**: 161–7.

Widdowson, H.G. (2004) *Text, context, pretext.* Blackwell.

Williams, R. (1958) *Culture and society 1780–1950.* Chatto & Windus.

Williams, R. [1976] (1983) *Keywords: a vocabulary of culture and society.* Fontana.

Williams, R. (1980) *Problems in material culture: selected essays.* Verso.

Wilson, D., Sperber, D. (1992) On verbal irony, *Lingua* **87**: 53–76.

Wilson, J. (1989) *On the boundaries of conversation.* Pergamon.

Wilson, T. (1553) *The arte of rhetorique.* R. Graftonus.

Wimsatt, Jr, W.K. (ed.) (1954) *The verbal icon.* University of Kentucky Press: Lexington.

Winter, E. (1982) *A contextual grammar of English.* Allen & Unwin.

Wodak, R. (1997) *Gender and discourse.* Sage.

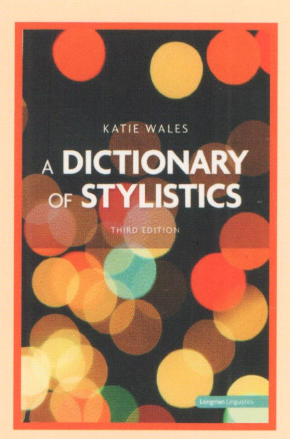
Wodak, R., Meyer, M. (eds) (2009) *Methods of critical discourse analysis.* Sage.

Wray, A. (2008) *Formulaic language: pushing the boundaries.* Oxford University Press.

Zwicky, A. (1976) 'Well, this rock and roll has got to stop. Junior's head is hard as a rock', *Chicago Linguistic Society* **12**: 676–97.



معجم الأسلوبيات



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

يُعدُّ **معجم الأسلوبيات** لكاتي ويلز مرجعاً موسوعياً للأسلوبية والتحليل النصي. وقد روجع هذا المعجم في صيغته الجديدة مراجعة مفصلة وتم تحيينه عبر المدى الواسع للتخصصات ذات الصلة، إضافة إلى ما يربو على 600 دخلة تمّ شرحها بوضوح وتمثيلها من خلال مواد مكتوبة وشفوية وإلكترونية متنوعة.

لقد حصل تقدم ملفت في الأسلوبيات في السنوات العشر الأخيرة، مع حقولٍ مثل النقد الإيكولوجي والنقد الأخلاقي واللسانيات القانونية التي حظيت بعناية متزايدة واهتمام بالأشكال المتعددة للتواصل الموسَّط بالحاسوب.

يقدم معجم الأسلوبيات صورة شاملة ومضيئة للتخصص المزدهر للأسلوبيات وتاريخها في القرن الماضي، ويفحص منهجيات الأسلوبيات وتطبيقاتها العملية الخاصة بتحليل وتأويل النصوص الأدبية وغير الأدبية. ومن خلال مصطلحاتٍ أساسية كثيرة، جرى تصميم هذا المعجم لمساعدة القرّاء في تحليلاتهم الخاصة وتأويلاتهم.

الجديد في هذه الطبعة:

- ثبت للموضوعات وللمؤلفين لتيسير الإحالة.
- لائحة موسّعة للاختزالات.
- لائحة قراءة محيّنة وشاملة من أجل دراسة معمّقة.

- **كاتي وايلز:** أستاذة متخصّصة في الإنجليزية بجامعة نوتينغهام وعضو مؤسس لجمعية الشعريات واللسانيات.

- **خالد الأشهب:** باحث في اللسانيات وقضايا المصطلح، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس - السويسي/ الرباط، المغرب.





المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 40 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-614-434-060-8

